ISSN 0130—6405

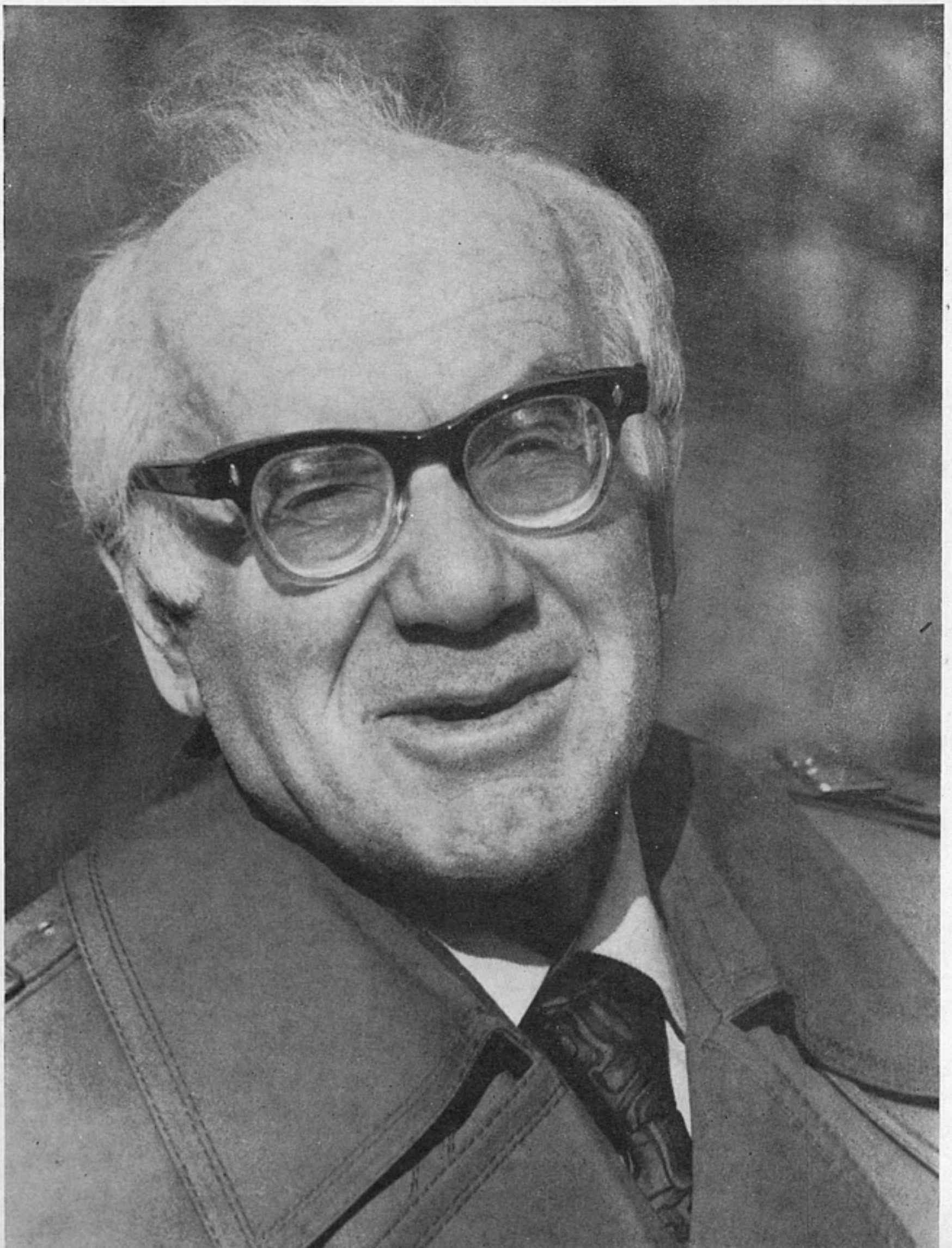
ИСКУССТВО КИНО

1986

7

Поздравляем с 85-летием

ИЛЬИНСКОГО Игоря Владимировича,
актера, режиссера,
Героя Социалистического Труда,
народного артиста СССР,
лауреата Ленинской премии
и Государственных премий СССР



ИСКУССТВО КИНО 1986 7
ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО 1986 7
ежемесячный журнал

Содержание

Современность и экран

● *Партийное призвание искусства*

5 **Мая-Гозель Аймедова.** Урок правды

Кинематограф 80-х. Дневник

● *Разборы и размышления*

13 **Владимир Кузьмищев.** Рядом с проблемой

20 **С. Березанская.** Эстетика в заговоре с замыслом

28 **Владимир Оселедчик.** Без права быть собой

33 **Ю. Смелков.** На танцплощадке музыка играла...

39 **Л. Польская.** Папа не любит маму

● *Точка зрения*

45 **Людмила Лемешева.** Стать личностью

● *Портреты*

59 **Юрий Павлов.** Парабола успеха

● *Лаборатория*

74 **Е. Григорьев, О. Никич.** ...А зачем?

85 ● *События, факты, хроника*

Теория, история, эстетическое воспитание

88 **Юрий Цивьян, Евгений Тоддес.** «Не киноГрамота, а кинокультура»

● *Кино и школа*

99 **Юрий Усов.** Цель или средство?

● *Наши юбиляры*

104 **Мария Миронова.** Талант на все времена (Игорю Ильинскому — 85)

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. главного редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. главного редактора)
МАЩЕНКО Н. П.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

Оформление и коллажи Остольского К. О. *Художественный редактор* Евстигнеев А. А. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректор* Элькина Г. Г.

©
Журнал «Искусство кино», 1986

Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

Цена 1 руб. 30 коп. Фото и адреса актеров редакция не высылает

107 ● Издано о кинематографе
● Памяти товарища
112 Аида Манасарова

За рубежом

● У кинокарты планеты
115 **Людмила Авдеева.** Сражающийся кинематограф
120 **Мария Рачева.** «Новое кино» ФРГ: поиски и тенденции
● Советские фильмы на экранах мира
128 «Золотое плато» — «Параду планет»
130 ● Синерама

Сценарий

137 **Э. Акопов.** Человек с бульвара Капуцинов

175 **Фильмография**

In this issue: Actress Maia-Gozel Aimedova reflects about the problems of the Soviet cinema in the light of the ideas and decisions of the XXVII congress of the CPSU (p. 5). Selection of articles on urgent problems of modern documentary cinema (pp. 13, 20, 28). Reviews of the films "Dance Pavilion" (p. 33), "Judge Ivanova's Private Business" (p. 39). Article on Ukranian cinema: "The way to the Hero of the 80-ies" (p. 45). Profile of actress Alice Freindlikh (p. 59). Scriptwriters reflect about work with classical and modern prose (p. 74). Events, facts, chronicles (p. 85). Article about the influence of cinema on the literary work of Yuri Tynyanov (p. 88). Article about bringing the art of cinematograph to the rising generation (p. 99). Congratulations to Igor Ilyinski on his 85th birthday (p. 104). Notes about new books (p. 107). Obituary; In memory of director Aida Manasarova (p. 112). Article on Afganistan's cinematography (p. 115). Notes about "new cinema" in GFR (p. 120). Film "Parade of Planets" is awarded the Golden Plateau prize at the 25th International film festival in Avelino (p. 128). Cinerama (p. 130). Script by Edward Akopov "The man of the Capucine boulevard" (p. 137).

На 1-й стороне обложки: кадр из фильма «Раймонд Паулс. Работа и размышления», Рижская киностудия, режиссер И. Селецкис

На 4-й стороне обложки: кадры из фильма «Непримиримые противоречия» режиссера Чарлза Шайера (США)

ИСКУССТВО КИНО 1986 7

Сдано в набор 5.05.86. Подп. к печати 17.06.86 А05295. Формат бумаги 70×100 1/16, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000. Заказ 1139. Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области

Современность и экран

Партийное призвание искусства

Сложные, наболевшие проблемы состояния нашего экрана, работы всей нашей кинематографии в сопряжении с идеями и решениями XXVII партийного съезда — вот что находится ныне в центре размышлений и споров советских художников кино.

Сегодня на страницах «ИК» выступает член ЦК КП Туркменистана, делегат XXVII съезда КПСС, народная артистка ТССР Мая-Гозель Аймедова. Бескомпромиссное утверждение правды, активное вторжение искусства в действительность, чувство кровной причастности ко всему, чем живут зрители-сограждане,— таков пафос ее статьи.

Мая-Гозель АЙМЕДОВА,
член ЦК Компартии Туркменистана,
делегат XXVII съезда КПСС,
народная артистка ТССР

Урок правды

Партийное призвание искусства

Возвратившись домой с XXVII съезда партии и встречаясь с земляками, коммунистами и беспартийными, делясь с ними впечатлениями и мыслями о партийном высшем форуме, его решениях, я еще отчетливей понимала, сколь необычным он был. Съезд беспощадного реализма — мы вели речь во всеуслышание о недостатках, болезнях и пороках, что мешают нам жить и идти вперед. Съезд единства слова и дела — мы обсуждали подлинные проблемы и противоречия действительности, не курили фимиам взаимовосхваления, не лили тяжелую воду пустословия. Съезд правды — мы говорили ее друг другу в лицо, хотя и была она зачастую нестерпимо полынна на вкус, правды, которой не может быть меньше или больше, она одна и должна быть полная. Съезд возрождения надежд и чаяний советских людей, ибо он дал нам обнадеживающую программу действия.

Но выполнение ее требует прежде всего перелома в психологии людей. Недаром сказано в Политическом докладе Центрального Комитета XXVII съезду партии: «Еще не все оказались готовы понять и принять происходящее». Увы, не все... Как я была огорчена и встревожена, например, узнав, что руководители новосибирской партийной организации вновь атаковали гласность, поставили ее под запрет, и где — на послесъездовском пленуме обкома! Читала я об этом корреспонденцию в «Правде» и думала: как же так? Ведь эти товарищи — и первый секретарь обкома в их числе — сидели в Кремлевском Дворце съездов неподалеку от меня, вместе со всеми делегатами аплодировали, когда речь шла об уроке правды, голосовали за решения, где принцип гласности поставлен во главу угла всей нашей работы, — неужто думали они при этом совсем иное? Или по возвращении к родным пенатам сработала могучая и страшная инерция?

И вот я думаю: как было бы неоце-

нимо важно каждому из нас, тем паче — руководителям всех уровней и рангов, откровенно ответить самому себе, готов ли «понять и принять». И честь тому, кто, сверившись с совестью, честно заявит: «С новыми задачами справиться не смогу...» Об одном крупном руководителе, мужественно написавшем с такой вот мотивировкой заявление об уходе с поста, рассказал в «Литературной газете» Олжас Сулейменов.

Будем реалистами: на такой необычный и решительный шаг способен далеко не каждый. Но привычной успокоенности обязан лишиться сегодня любой из нас.

Признаюсь, явственно ощутив на съезде энергию времени, ее критическую и созидательную суть, неизбежность и необходимость бесстрашной борьбы за воплощение в жизнь идей съезда, я была охвачена острой, будоражащей тревогой: а ты-то как — живешь ли духом сегодняшнего дня, всегда ли честна перед собой, перед искусством, перед людьми, по совести ли служишь делу своей судьбы, готова ли творить в условиях сложных и новых, когда нужно ломать и отбрасывать отжившее, висящее гирями на ногах, но такое привычное и — что греха таить — такое нередко удобное и уютное?

●

До недавнего времени мы находились в плену своеобразной традиции: об успехах рапортовать с высоких трибун, а насчет проблем говорить келейно, в кабинетах со звуконепроницаемыми тамбурами, и решать их в так называемом «рабочем порядке». Изящная формулировка, не так ли? Такое достаточно распространенное явление, естественно, захватило и кинематограф. Во многих ли наших фильмах исследовались реально существующие проблемы, болезненные процессы нравственной сферы, застойные деформации в экономике, тревожные факты коррупции, заразившие часть кадров?

Конечно же, на своем историческом пути народ достиг многого, за его плечами великие деяния — революционные, созидательные, культурные. Но они достались ценой большой крови, ценой подвигов, страданий и упорного труда. Сумели ли мы правдиво отразить все это на экране, показав реальные события в реальных столкновениях действующих сил, в острой конфликтности? Горячо и страстно говорили и спорили об этом, а снимали прекраснодушные ленты о весьма идиллической жизни, в которой лишь изредка возникают легко преодолимые шероховатости; иные же коллеги вовсе удалялись в своих картинах за границы проблем страны, легко и бездумно перемещаясь на запад и восток в пространстве, а во времени — на века вперед или назад.

Будем трезвыми реалистами: в таком положении повинны не только (а может быть, не столько?) сценаристы и режиссеры, но система работы кинематографии. Не открою Америку, если скажу, что механизм этот запрограммирован, к сожалению, на воспроизводство серости. Талантливое же, новаторское, непривычное, остропроблемное нелегко преодолевает полосы препятствий на пути к экрану, а то и застревает в них. По прошествии многих лет иные из таких «застрявших» фильмов по счастливому стечению обстоятельств пробиваются все-таки к зрителю, и тогда вдруг оказывается, что они — выдающееся явление советского киноискусства.

Сегодня нам, кинематографистам региона, в республиках которого после апрельского (1985 г.) Пленума ЦК партии выявились наиболее серьезные нарушения ленинских принципов партийной и государственной жизни, приходится горько сожалеть, что не хватило у нас мужества назвать вещи своими именами, вскрыть острым художественным ланцетом хотя бы некоторые из этих годами зревших нарывов. Мы уповали на указания

сверху, соблюдали «запреты-разрешения», вместо того чтобы отважиться на гражданский художнический риск. Могу вспомнить не очень многие социально острые, исполненные гнева и боли фильмы о современности, сделанные в последние годы в Средней Азии,— «Какие наши годы!» и «Прощай, зелень лета...» Эльера Ишмухамедова, «Белый пароход» и «Волчья яма» Болотбека Шамшиева, «Семейные тайны» Валерия Ахадова, «Первый» Геннадия Базарова... Не густо... Таковы плоды благодушия, инерции покоя...

С горечью скажу: к компромиссу соскользнули и мы, создатели ленты «Умей сказать «нет»!». Эта работа нас очень волновала — хотелось обличить калым — отвратительное, унижающее человека цепкое наследие прошлого. Ходжакули Нарлиев написал острый сценарий, но его «попросили» переписать, смягчить, изменить. Снимали, а потом переснимали многие эпизоды. Словом, публика увидела не трагедию о калыме, а драму про брак без любви. Нет, я не хочу возлагать ответственность на других — ведь это мы оказались в плену самообмана. И извлекли урок: «Надо и нам суметь говорить «нет»!

Понятно, двигаться на «зеленый свет» всегда безопасней. Однако творчество — не дорожное движение, и здесь соблюдение «установленных правил» далеко не всегда ведет к истинному успеху. И наш долг — не скользить больше по касательной к реальной действительности. Жить всем тем, чем живет народ. Помогать в строительстве человеческой души. Умно и талантливо высвечивать наболевшее, чтобы избавиться от него. Будем помнить: мы не врачи, мы — боль. В этом высокое назначение художника.

Чтобы исполнить это назначение, в Ташкенте и Алма-Ате, Фрунзе и Душанбе, у нас, в Ашхабаде, есть творческие условия. Если говорить о киностудии «Туркменфильм», которую я знаю, естественно, лучше других, то она располагает одаренными художниками, которым многое под силу. Следует всячески поддерживать в них дух гражданственности, ни в коем случае не докучая излишней опекой. Не сомневаюсь: тогда туркменский кинематограф, как и родственные ему кинематографии соседних республик, сумеет выйти через национальное не только к общечеловеческому миру чувств, как бывало неоднократно, но и к социально-психологическому анализу жизни.

Я не наивна: путь этот непрост и нелегок. Благородных побуждений художников здесь недостаточно. Должно коренным образом перемениться отношение к кино, стиль работы, ориентация всех работающих в нашем виде искусства сверху донизу. Как и во всех отраслях экономики, система управления кинопроизводством нуждается в коренных реформах. Сверхзадача их — перекрыть все пути серым фильмам, сделать выгодным — материально и морально — творить подлинное искусство.

И еще один тревожный аспект дела. Часто мы сетуем на низкий эстетический уровень массового зрителя — мол, ему бы лишь зрелища на экране поярче, ярмарку бы ему да страстей, рвущихся в клочья, а мыслить в кино он не желает. Тем из нас, кто стремится заставить аудиторию «мыслить и страдать», это огорчительно.

Искусство только тогда искусство, когда оно ведет зрителя за собой. В противном случае мы имеем дело с ремесленничеством. Наш долг — постепенно приучать массового зрителя к кинематографу интеллектуальному и духовному, а не только зрелищному. Для этого он должен быть и ярким, и захватывающим, влиять не на ум только, но и на сердце, на душу. Потрясать! Тогда зритель научится отличать серьезное кино от легкого, легкое — от облегченного. Такой массовый зритель — наша золотая мечта...

Позволю себе сказать: свою долю вины за положение в кино несет кинокритика. Наибольший ее грех — комплиментарность по адресу тех, кто непререкаемо возведен в ранг «выдающихся», «видных» или «известных».

Но как же неприятно, неловко художнику читать про себя поток слащавых похвал вместо толкового профессионального разбора роли! Критик, поющий нам осанну, думая, быть может, что творит добро, на поверку попросту губит, уничтожает в нас актеров. Он не друг нам, но — враг. Верно говорят у нас в народе: только друг скажет горькую правду.

В решениях партийного съезда подчеркнуто: «Из недавнего прошлого мы знаем: где глохнут критика и самокритика, где партийный анализ реальной обстановки подменяется разговорами об успехах, там деформируется вся партийная деятельность, создается обстановка благодушия, вседозволенности и безнаказанности, ведущая к самым серьезным последствиям».

Разве все это не имеет отношения к нашему полю деятельности — к искусству? И к анализу, идейно-художественной оценке фильмов, и к состоянию дел в самой системе кинопроизводства? Откровенно, в духе съезда, признаем: безусловно имеет. Отсюда следует принципиально важный вывод: критика и самокритика обязательны для всех, кто служит десятой музе, — в какой бы должности он ей ни служил.

Что же до кинокритики, то ей, мне кажется, предстоит во многом перестраиваться, ежели она на самом деле хочет поднять — но не раздуть! — свой престиж. И в глазах кинематографистов, и в глазах зрителей.

●

Я завидую тем, кто через десять-пятнадцать лет станут полновластными хозяевами нашего общего большого дома. Но вот какими они станут хозяевами, смогут ли умно управляться с доставшимся им наследством, накопленным отцами и дедами, по плечу ли будет им не только приумножить нерукотворные и рукотворные богатства страны, но и восполнить урон, нанесенный нашими ошибками, — вот это зависит во многом от нас с вами, от того, какими мы воспитаем своих детей, привьем ли им любовь к тому, что достойно любви, и ненависть к заслуживающему ненависти, по каким законам научим их жить.

К великому сожалению, в суете буден, в больших и малых своих заботах мы об этих столь простых истинах нередко забываем.

Слушала я на съезде речь учительницы из Узбекистана М. Якубовой — и сердце у меня обливалось кровью. Многое из того, о чем со страстью поведала она делегатам, печально знакомо и мне. Запущенные, годами не ремонтирующиеся школы... их переполненные классы, в которых учитель просто физически не успевает проверить знания всех учеников... Чем это объяснить? Экономией средств? Но экономить на детях, на их образовании и воспитании — вот так экономить! — не только безнравственно, это ничем не оправданный громадный риск, с точки зрения всего общества, ибо это — экономия на нашем будущем. Она может обернуться такими убытками, которые уже никакими дотациями не покроешь.

Положено начало компьютеризации школы. В классах установят ЭВМ и дисплеи, станут обучать детей кибернетике и информатике. Превосходно! Без этого в наш век не проживешь. Но не увлечься бы этим односторонне, не заменить бы массовыми электронными играми уроки биологии, химии, истории, а прежде всего — литературы, без которой невозможно творить духовный мир юного человека, воспитывать в нем органическое чувство того, что он, его поколение есть *звено* в цепи бес-

счетных поколений, тянущейся из прошлого в будущее. Такая замена, такое замещение в иных школах уже происходит. А это опасно безмерно! Ведь нам в таком случае можно будет судить об оснащенности нашей школы техникой, но не об оснащенности наших детей гуманитарными знаниями, не о развитии их души.

О пути молодого человека к совершенству обязаны думать и мы — садясь за сценарий, приходя на съемочную площадку, становясь перед кинокамерой. Вот почему меня так радует, когда «Туркменфильм» время от времени выпускает живые, теплые, искренние картины для детской и юношеской аудитории. Я даже рискну сказать, что именно здесь у нашего национального кино наибольшие успехи. «Мужское воспитание» У. Сапарова и Я. Сеидова, «Приключения на маленьких островах» У. Сапарова, «Похищение скакуна» и «Вот вернется папа...» Х. Какабаева, «Тайна зеленого острова» М. Сойунханова — такие ленты прививают детям любовь к природе, заботливое отношение к земле, воде, растениям и животным, чувство неотделимости от живого мира, а значит — взращивают в ребячьих сердцах ростки человечности. Фильмы эти поистине настояны на гуманистических идеях братства, товарищества, взаимопомощи, доброты, мужества, а ведь их так необходимо взращивать ныне, чтобы не очерствела юная душа в наш стремительный и жесткий технический век. Что еще мне видится благотворным: появились у нас режиссеры, для которых детское кино — постоянное пристрастие.

Есть удачи в этом первостепенно существенном виде кинематографа и у ближайших соседей. Назову хотя бы казахский фильм, сделанный Аманом Альпиевым при участии Сергея Бодрова, «Сладкий сок внутри травы», получивший первый приз на детском конкурсе XIV Московского МКФ.

И вместе с тем обидно, что так много проблем, связанных с молодежью — и среди них проблемы острейшие! — остается у нас за рамкой кадра. Мы порой ханжески оберегаем наших детей от суровой реальности жизни — не надо им, мол, этого знать, того видеть, о том слышать. Говорим часто с ними, присевши на корточки, заискивая перед ними и ублажая их. А потом сами негодуем — инфантильная у нас молодежь! А то и двоедушная. Ведь наша фигура умолчания о плохом в жизни, о болезнях и пороках не мешает юным видеть их в натуре. А поскольку мы делаем вид, что ничего подобного нет, потому что быть не может, они принимают деформацию за правило, за закон жизни. И нередко ведут себя соответственно.

Кто виноват в этих тревожных явлениях? Конечно же, и мы, снимающие только беззаботное детство. Мы, развлекающие детей погонями, перестрелками, драками, убийствами по модели «Пиратов XX века». Мы, столь редко обращающиеся к становлению души, к противоречивому внутреннему миру идущих нам на смену.

Кто из нас не переходил на другую сторону улицы, чтоб избежать милой встречи с «веселящейся» компашкой юнцов? Чье воображение не будоражили судебные очерки в газетах? Кого не печалит статистика разводов? Кто не сталкивался с обыденными конфликтами родителей и детей, с их взаимным непониманием?..

Однако нравственному, духовному воспитанию мешают не только огрехи, просчеты школы и искусства. На встрече в дни съезда в Министерстве культуры СССР меня прямо-таки ошеломил один факт. Оказывается, ныне у нас в стране театров меньше, чем было до войны! Невероятно! Вдумайтесь — разве за этим не возникает целая, с позволения сказать, «концепция», отодвигающая заботу о духовном и умственном мире человека на второй план.

«Концепция» эта получила решительный отпор на XXVII съезде. Дело — за реальным ускорением: общество обязано ускорить процесс нравственного возвышения человека, приложить максимум сил и средств для гармонизации личности, для заботы о душе.

Отдадим себе ясный отчет: при нынешней, как принято выражаться, материальной базе культуры и искусства сделать это будет нелегко. Мне становится больно и стыдно, когда дети приходят на спектакль в наш ТЮЗ в Ашхабаде. Стыдно за дом, в котором живет театр, за его интерьер, который не способен разбудить в маленьких зрителях чувство прекрасного, потому что он безобразен. Я как секретарь парторганизации ТЮЗа обращалась с этим к руководителям города, они сочувственно качали головами, разводили руками и все объясняли последствиями... землетрясения. Но катастрофическое землетрясение произошло в 1948 году! Так почти за сорок лет нельзя было построить новое здание ТЮЗа? Только сейчас, к счастью, принято решение о реконструкции здания ТЮЗа. Но пятнадцать лет строим музыкальное училище! В столице республики действуют всего лишь шесть кинотеатров! Перекладывание чьей-то вины или холодного равнодушия на безответную «спину» якобы объективных причин — старый прием в области весьма развитого у нас вида техники: спихотехники.

И здесь тоже, следуя идеям съезда, нам должно проявить напор, настойчивость, энергичность.

●

Словом, впереди у нас огромная, трудная, вдохновляющая работа!

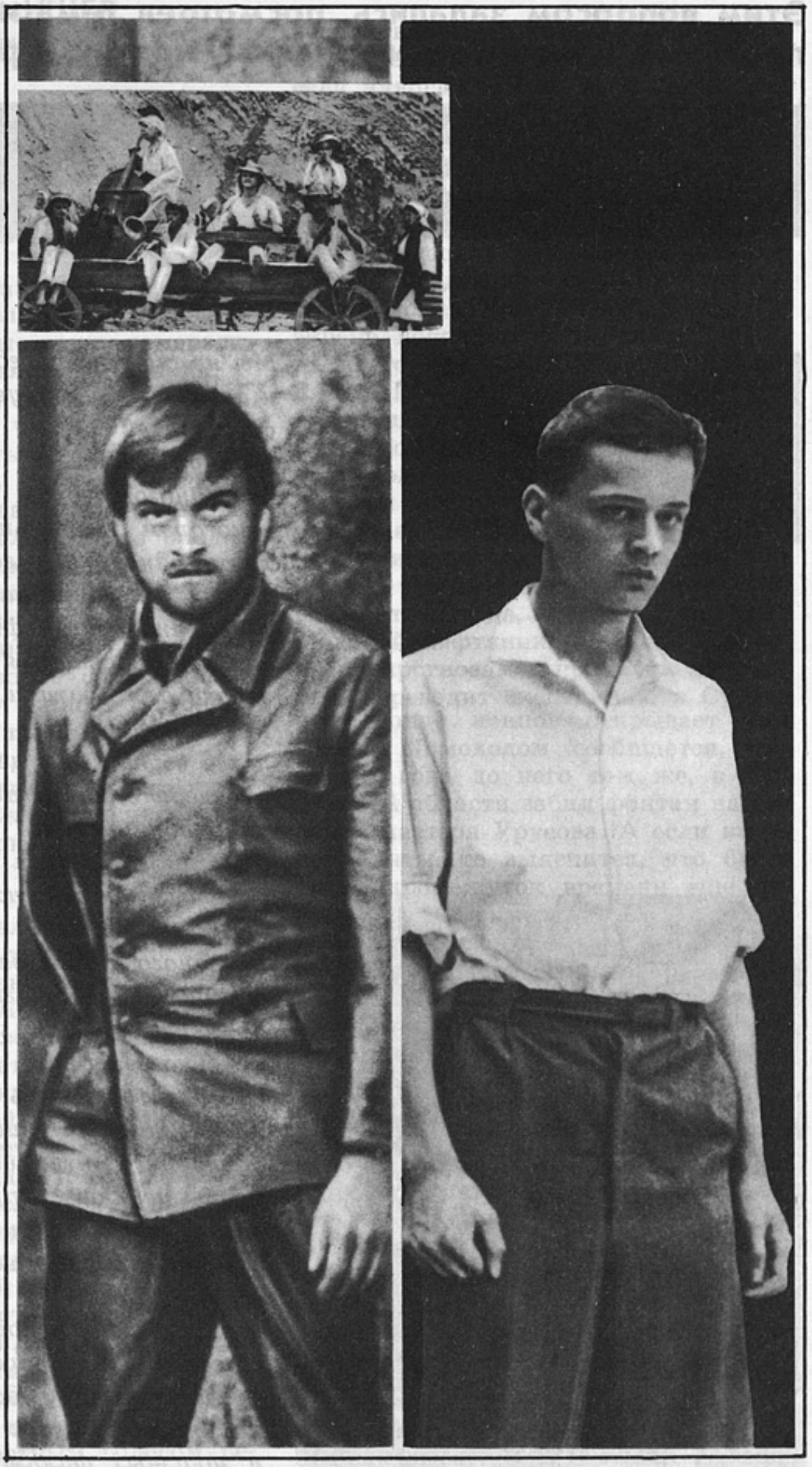
О чем я, именно я, думаю сегодня, у ее истоков?

Актриса всегда мечтает о новой роли. Мне кажется, что я смогла бы внести полезный вклад в наше общее дело, если б сыграла в кино женщину — партийного работника, рядового активиста-партийца. Мне бы хотелось, чтобы моя героиня обладала теми свойствами характера, личности, которые, я думаю, сегодня самые важные и значительные. Компетентностью, в какой бы сфере она ни работала. Профессионализмом — и в этой сфере, и в партийной работе. Простотой и демократичностью — непоказными, органическими. Уважением и внимательностью к каждому человеку. Смелостью и самоотверженностью. Подвижническим, бескорыстным служением делу партии.

Между тем партийная работа в жизни идет на передовой, в самой гуще людской, в боевой, кипучей буче. Говорю об этом со знанием дела, поскольку за плечами — тринадцатилетний опыт работы парторгом в ашхабадском ТЮЗе. Признаюсь, пристрастилась к партийной работе, столь плотно связанной с человековедением, увлеклась ею, полюбила. Несмотря на свою кропотливость, затраты времени, великую сложность, она дает мне минуты счастья, бесценное ощущение: я служу товарищам, искусству, справедливости.

Да, работа коммуниста-активиста, как и вся гигантская работа нашей ленинской партии, должна быть направлена к достижению справедливости — по отношению ко всему обществу и к каждому человеку. Социальная справедливость, правда, целеустремленность и решительность, трезвый реализм, простор творчеству масс — вот что написано на наших знаменах. Чтобы идеи XXVII съезда партии осуществились, чтобы они проникли во все поры нашего бытия, всем нам вместе и каждому в отдельности предстоит напряженнейший, вдохновенный труд. И — борьба. Как сказал Михаил Сергеевич Горбачев, «надо драться, буквально драться за каждую строку решений партийного съезда».

Ашхабад



Приглашаем к продолжению разговора

Разборы и размышления

Точка зрения

Портреты

Лаборатория

События, факты, хроника

Документально ли документальное кино?

Этим вопросом задались, посмотрев тематическую программу фильмов, журналист, критик и режиссер

Предлагаем ознакомиться с их мнением
Приглашаем к продолжению разговора

Разборы
и размышления

Мы не ставили перед собой
и авторами публикуемых ниже
двух статей
задачу создания
очередного обзора,
в котором формально соединены
ленты одного из разделов
тематического плана —
о нефтяниках и нефти.
Это явно вчерашняя
задача для критики.
Редакция видела
перед собой иную цель:
проследить, как улавливала
кинопублицистика
динамику развития
одной из важнейших
отраслей
народного хозяйства,
определяющей многие другие;
промерить глубину
киноисследования;
определить уровень правды
жизненного материала на экране,
степень его актуальности.
Чтобы исключить предвзятость,
мы не вели селекцию картин,
а просмотрели вместе с авторами
все 52 фильма,
что были поименованы в списке,
составленном в Управлении
по производству документальных,
научно-популярных
и заказных фильмов Госкино СССР.

Владимир КУЗЬМИЩЕВ,
спецкорр. «Правды»

Рядом с проблемой

И вдруг я представил, что не было бесконечных перелетов над редкой тайгой, где обычные речки замерзли, а черные — нефтяные — текли, и не гнали лопасти вертолетов бешеный ветер в лицо, что не пил я черный чай в разбитых вагончиках на буровых, стараясь говорить с людьми по делу и подавляя в душе восторг перед их делом, и не бродил по улочкам неприглядных строений — балков, не слушал людей, которые на этих улочках живут много лет, что не было изматывающих душу долгих разговоров со специалистами о том, что ошибки освоения стали печальной традицией, а бурный взлет добычи — зачастую браконьерство; не видел «спальных» городов, изначально лишенных бытового и культурного благоустройства; не заметил, как расползаются на мерзлоте дома и танцуют опоры ЛЭП; не наблюдал с высоты красные грузовики в тундре, что тянут трубы, как муравьи соломинки; не помогал шоферу чинить мотор среди обтаявших у газового факела болот, стараясь не глядеть на его руки в кровавых ссадинах; а до того не тряс ся по стиральной доске зимника; если не было ничего этого, что узнал бы я о той громадной и трудной земле, что называется Тюменской областью, сидя в просмотровом зале, где сменяли друг друга документальные фильмы о той же самой земле?

Не так-то просто отказаться от своих впечатлений, но картинки на экране мне помогают. Будто кто-то розовым и голубым подмалевывает отложившиеся в памяти видеозаписи, уверенно радостным голосом перекрывает простуженные, хриплые, взволнованные голоса моих недавних собеседников. Так что узнал бы я, если никогда там не был, а все свои знания о Тюменской земле и нефтяных проблемах приобрел бы здесь, в просмотровом зале?

Я узнал бы (начну с картины «У нефтяного континента»), что более пятидесяти лет назад академик Губкин предсказал нефть на восточных склонах Уральского хребта. На экране появляются портреты Губкина и его оппонентов — идет борьба идей. (Почему же так подробно о далеком прошлом и ничего об этой самой борьбе сейчас? Теперь все друг с другом согласны?) Затем следует история открытия нефти. Кажется, она уже была изложена в игровом телевизионном сериале, и я, как любитель этого жанра, начинаю припоминать. Ну да, здесь все, как там. Молодой нефтяник Ф. Салманов вопреки прогнозам и приказам начальства переводит экспедицию в Сургут и в конце концов открывает там нефть. Мимоходом сообщается, что за два года до него там же, в Тюменской области, забил фонтан на буровой мастера Урусова. А если взять документы, то выяснится, что были в тот промежуток времени еще открытия. Например, за два месяца до салмановского — в соседнем Ларикском (теперь Нижневартовском) районе. И тут уж даже у дилетанта, если он пытается как-то переварить информацию, а не просто смотрит на экран, как в аквариум, возникнут вопросы. Почему открытие первой нефти приписывается буровому мастеру? Геологи-то где? Только ли Салманов был подвижником идеи? Почему не названы имена других первооткрывателей? Может быть, им меньше повезло на знакомство с журналистами? Но ведь кино-то *документальное,* авторам не плыть бы по проложенному другими фарватеру,

---

«У НЕФТЯНОГО КОНТИНЕНТА»
Автор сценария А. Фролов. Режиссер Э. Кац. Операторы С. Левашов, С. Балакирев, В. Петухов. «Леннаучфильм», 1984.

а самим порыться бы в документах.

И тут я забываю о своей роли дилетанта и припоминаю о встрече с группой кинодокументалистов — правда, с другой студии, ЦСДФ,— в Ямбурге. Накануне отлета из Москвы они с нами, группой журналистов из «Правды», созванивались. Их, как и нас, объяснили они, интересовали в первую очередь проблемы нефтедобывающих районов. Но ни в одном из этих районов мы не встретились, а обнаружились они в Ямбурге, где нефти нет — там газ. И подумалось невольно: чего требовать добросовестности при работе со старыми документами, если даже сейчас, отправляясь в Тюменскую область, документалисты не потрудились хотя бы из газет узнать, где там нефть, а где другие природные ресурсы. Они только руками развели, когда мы спросили, как это их сюда занесло: «Все говорят: Ямбург, Ямбург... Вот и поехали».

Но вернемся к роли зрителя, жаждущего познаний, более того, пытающегося понять, что же произошло с тюменским нефтяным изобилием, почему много миллионов тонн нефти этот регион задолжал государству, почему долг скачкообразно растет? Должны же угадываться какие-то предвестники удачи, ее дальние приметы? Или для мужественных людей в касках, проецируемых на экран, падение добычи тоже было непредсказуемо внезапным?

Если верить экрану, то главные трудности — это болота, тайга, холод. Их научились побеждать. В тайге выросли города, в болотах буровые вышки. Ни один оператор не удержался от соблазна снять с разных точек сам процесс бурения — эффектные получаются кадры. Что еще мы видим? Приезжают руководители Госплана СССР, осматривают технику. Они ею довольны. Ну и тут же, конечно, наступление продолжается, буровые вышки продвигаются на север, хотя там гораздо труднее. Но есть же нерешенные проблемы? Камера выхватывает неприглядные строения из досок, старые вагончики. Где же комментарии?

Если бы сам не видел воочию, то сейчас и не понял бы, что показали. Потом на экране возникает зимник, нам сообщают, что ездить здесь можно в основном зимой, а следующая минута экранного времени уже посвящена охране окружающей среды. Сменяют друг друга бессвязные монологи. Все свалили в кучу, где обозначив явления мелькнувшей картинкой, а где лишь назвав их в дикторском тексте. И снова — красивые кадры с северными пейзажами, мужественные лица.

Напоминаю: этот фильм называется «У нефтяного континента». Грамматическая неточность в названии («у» — значит рядом. Где? В Свердловской области, что рядом с Тюменской? В Красноярском крае?) кажется глубоко символичной. Не покидает ощущение, что авторы этого да и большинства других увиденных мною фильмов хоть и снимают вышки, болота, города, людей в касках, находятся лишь по соседству с истинными тревогами и заботами нефтяного континента. Такой подход небезобиден: приукрашивая истинное положение, выхватывая из многоцветия жизни голубое и розовое, он создает иллюзию благополучия, заглушает те ростки тревоги, которые пробивались сквозь эйфорию по поводу нефтяных фонтанов и пять, и десять, и пятнадцать лет назад...

Довольно непростое положение у автора этой статьи. Сказать, что снимали неправду — нельзя. Все — из действительности. Упрекать за то, что могли бы сделать и не сделали — не принято. Всегда могут возразить, что у нас, мол, были другие задачи. Ну что ж, тогда и будем исходить из того, имеет ли право кинопублицист ставить перед собой такие задачи. Я не специалист, но знаю, существует такое понятие, как «зрительный ряд» киносценария. Оно предполагает и другой ряд, позво-

ляющий осмыслить увиденное. Вот этого-то ряда осмысления и нет в фильме «У нефтяного континента». И, судя по экрану, желание его иметь отсутствует. Скорее проглядывает иная главная задача авторов этого фильма: обозначить проблемы, создать видимость глубины постижения жизненного материала. А в результате получается та полуправда, которая, увы, стала нормой во многих сферах нашей жизни, о чем с тревогой говорилось на партийном съезде.

Да, проблемы названы, обозначены, но столь невразумительно и однобоко, что и озабоченности не вызывают. Вот как это выглядит и звучит в фильме.

Д и к т о р. Еще в середине 60-х годов, в самом начале освоения, ученые остро ставили вопрос о некоторых диспропорциях в развитии тюменского комплекса. (Прервем диктора. Почему ученые? Неужто надо быть доктором наук, чтобы заметить нехватку жилья, больниц, магазинов, кинотеатров, дорог, энергии и прочего?) Из соображений экономии развитие социальной и производственной инфраструктур было отложено «на потом». Все было брошено на добычу. Экономия оказалась расточительной. Задержка строительства железной дороги Тюмень — Уренгой сделала обустройство северных месторождений на тридцать процентов дороже. Двойные, тройные затраты в энергетике несем мы сегодня из-за отставания в строительстве ГРЭС и линий электропередач.

Далее речь почему-то пошла о проблемах... Восточной Сибири. Какие же кадры сопровождают эти слова? Пожалуйста: отъезд от буровой на фоне восходящего солнца, грузовики стоят на фоне восходящего солнца, сварщик за работой, сварка газопровода лежа, панорама строительства газопровода, пролет вертолета над буровой.

Ну, а чем, по мнению авторов фильма, обернулись ошибки при освоении Севера? Оказывается, лишними затратами при освоении месторождений. Всего-навсего? Так на то он и Север, чтобы обходиться дороже.

На самом-то деле такой потребительский подход к освоению региона породил проблемы куда более серьезные. Назовем для примера одну, которая не могла не броситься в глаза сразу. Слабая социальная инфраструктура — это острейший дефицит кадров, нестабильность коллективов, психология временщиков — отбыть, урвать, а «после нас хоть потоп». Вот бы вместо восходящего солнца дать интервью с одним из «отверженных», который годами не имеет даже прописки, или снять очередной «неожиданный», так сказать, пожар в районе балков, случающийся каждый раз перед долгожданной сдачей нового дома. Очень, надо сказать, хорошо организованное мероприятие — ни один чемодан не сгорит. Авторы фильма нашли старые пленки, чтобы показать историю открытия нефти. Но можно было бы показать, например, что жилой вагончик на буровой двадцатилетней давности ничем не отличается от современного, телогрейка и ватные штаны так и остались основной спецодеждой. Где же, как сейчас говорят, человеческий фактор?

Впрочем, проблема кадров затронута, так сказать, опосредованно в другом фильме — «Летающий Яков». Из него мы узнаем, что Яков Брезицкий из Гомеля работает по вахтовому методу в Тюменской области. Две недели там, потом две недели отдыха. На отдыхе жить ему скучновато, а работать интересно. Во всех ракурсах снята буровая вышка, а в Белоруссии — квартира и Яков за рулем. Я все ждал, когда же, наконец, покажут жилье на буровой, но не дождался, надо полагать, такие кадры не вписывались в благодушно идиллическую атмосферу этого фильма.

«ЛЕТАЮЩИЙ ЯКОВ»
Автор сценария и режиссер Ю. Лысятов. Оператор В. Кипин. «Беларусьфильм», 1980.

У человека пытливого сразу могут возникнуть вопросы. Для чего же тогда строились города, если не удается найти рабочих на месте? Может быть, не так строились? А что — в Белоруссии рабочих девать некуда? Там ведь тоже у каждой проходной объявления висят со словом «требуются». Зачем же выкачивать оттуда рабочую силу? И потом — на какой город выделять для летающих (а их десятки тысяч) фонды питания, где они проходят медицинское обследование? А, скажем, милиция в вахтовом поселке на несколько тысяч человек должна быть? Ее откуда возить? Как вахтовикам ухитряются подтягивать зарплату до уровня местных бурильщиков, имеющих северные надбавки? Наверное, не обходится без приписок. Видите, сколько проблем? Но их упорно не хотят замечать. Да, всю эту неразбериху можно оправдать словосочетанием «государственная необходимость», но ведь порождена она именно однобоким подходом к развитию нефтяного края. Да и не так уж велика отдача от летающих...

В Сургуте я спросил у генерального директора «Обьнефтегазгеологии» В. Пархомовича, откуда такой скачок в показателях по бурению за последние годы.

— Поедем посмотрим,— сказал он.

Я, честно сказать, думал, что он мне покажет какое-нибудь новое долото, но Пархомович привез меня в новый микрорайон геологов.

— Вот это и есть мой главный резерв, — рассказывал генеральный.— В конце семидесятых объединение хромало на обе ноги. Основная наша слабость была, я считаю, в рабочих кадрах. Были у нас главным образом приезжие бригады из других городов и республик. Не раз встречал я их на аэродроме. Им еще несколько дней отходить надо после перелета! А как в рабочий ритм войдут, так и уезжать пора. Да пусть это даже идеальные люди и отличные специалисты, но ведь им приходится включаться в работу на разных стадиях, на разных участках, иметь дело с разными типами буровых станков. Короче говоря, построили мы жилье, набрали своих, тогда и дело пошло.

Конечно, без вахты не обойтись, но большинство специалистов считает, что она должна быть внутрирегиональной или много более продолжительной. Значит, опять все упирается в развитие социальной инфраструктуры.

Необходимость большего к ней внимания, может быть, даже неосознанно доказана фильмом «Литовский почерк». Почему неосознанно? Потому что слишком узкие задачи ставят перед собой кинематографисты. Белорусские документалисты оказались в колее малоинтересных размышлений летающего Якова, литовцы хоть и пытаются вырваться из линеек прописи, тоже ограничиваются разбором каллиграфических особенностей своего почерка. Но попытка вырваться за рамки у них есть. Да и как можно было не заметить громадные пылающие факелы попутного газа. И хоть это не относится к теме (речь в фильме идет о дорожном строительстве), авторы с горечью говорят о том, что одним таким факелом можно было бы отопить целый город, что горит ценное сырье для большой химии.

Ну что ж, и попытку выйти из рамок можно оценить как честный взгляд на действительность, правдивое ее отражение. Приходится это подчеркивать. Ведь если одни не могли пройти мимо, то другие сознательно закрывали глаза. Умудрились же авторы фильма «У нефтяного континента» не только не заметить факелов, но и утверждать, что комплексность с самых первых дней была положена учеными в ос-

---

«ЛИТОВСКИЙ ПОЧЕРК»
Авторы сценария А. Марцинкявичюс, П. Пукис. Режиссер П. Пукис. Оператор А. Тарвидас. Литовская киностудия, 1985.

нову стратегии освоения, «именно комплексный подход обеспечил сегодняшние высоты». Какая уж тут комплексность, если, добывая нефть, десятилетиями отапливали атмосферу попутным газом и, наоборот, добывая газ, не заботились о конденсате.

Интересно, заглядывали ли авторы фильма хотя бы в словарь, прежде чем говорить о комплексности? Комплекс — это связь, сочетание, совокупность предметов или явлений, составляющих одно целое. Как раз целого-то и нет. Множество предприятий и организаций работают в Тюменской области, ставя превыше всего и прежде всего ведомственные интересы. Газовые факелы — яркий в буквальном смысле слова тому пример.

Ведомственность — застарелая болезнь тюменского региона. Нельзя не услышать об этой проблеме, если хоть пару дней провел в области. Вот авторы снимали Сургут. Интересно, пробовали ли они дозвониться из одного дома в другой? Непростое это дело — семнадцать организаций имеют свои АТС. Ведомства, гордые, как удельные князья, содержат свои торговые сети, котельные, инженерные коммуникации, свой флот, лечебницы, тысячи мелких ремонтных и строительных баз, причалы, транспорт.

Появятся в фильме полномочные представители Госплана СССР и будут говорить о необходимости более совершенной организации работ. Стоило бы зацепиться за эту фразу и посмотреть, что за ней стоит. И выяснилось бы, например, что в Тюмени создана межведомственная комиссия Госплана. Просторное здание, совершенная оргтехника и никаких прав, кроме как давать советы, которые как известно, тем и хороши, что им можно не следовать. Вот что кроется за бодрой фразой о высотах, достигнутых за счет комплексности.

Но вернемся к социальным вопросам, отраженным в фильме «Литовский почерк». Почему поселок литовских дорожников называют иногда «оазисом»? Авторы этот оазис показывают, но само название не объясняют. Опять рамки. А ведь понятно, что если оазис, то кругом-то пустыня. Вот тут и сместить бы акценты. Показать в сравнении с другими поселками, в равной мере наделенными фондами, что именно забота о людях, решение социальных проблем — фундамент успеха. Подспудно такая мысль проглядывает, но здесь обязательно нужна плакатная ясность, а не намеки.

Возможно, мой упрек неправомерен и, пойди авторы фильма по подсказанному мной пути, их могли бы обвинить в нескромности, но, думается, поднять эту проблему на экране было важнее.

Вспомним: мы обратились к другим картинам, чтобы высветить проблемы, которые не захотели увидеть авторы фильма «У нефтяного континента». Зато они не обошли другие важные вопросы — обустройства месторождений, их эксплуатации. О степени осмысления авторами того, что снято и записано на пленку, говорит, мягко выражаясь, неожиданный переход к этим серьезным проблемам.

Д и к т о р. Сегодня геологи думают, как малым количеством скважин разведать большие объемы нефти... Здесь решающее слово за геофизикой, а внимание ей куда меньше, чем добытчикам, дающим не описание недр, а «живую» нефть сегодня, сейчас. Как ради будущего устранить этот явный перекос?

На экране совещание в кабинете Салманова и сам он крупным планом.

Д и к т о р. Как избавиться от диспропорций, доставшихся нам от прежних времен?

На экране здание Госплана СССР.

Д и к т о р. Это — предмет пристального внимания планирующих органов.

Кто бы мог подумать? Оказыва-

ется, Госплан СССР занимается еще и геофизикой. Мало у него своих забот... К счастью, это оказалось не так. Речь пошла совсем не о геологоразведке. Но дальнейший разговор достоин того, чтобы его процитировать. Ведут его заместитель председателя Госплана СССР А. М. Лалаянц и начальник отдела нефти и газа В. Ю. Филановский.

Л а л а я н ц. Ну, какие сложности? Сложности в природно-климатических условиях, как вы знаете, речь идет о Севере. Это по существу-то... является экстремальными условиями. Так можно сказать. Болота ж кругом!

(Ну что ж, видно, каков вопрос — таков и ответ. Нужно знание проблемы, компетентность, чтобы не услышать в очередной раз, куда впадает Волга.

Кажется, дальше речь пойдет о вещах более серьезных...)

Ф и л а н о в с к и й. Все-таки главная сложность — это темпы. Если бы развитие шло не такими высочайшими темпами, как там, то... то, что сегодня мы видим, когда простаивают тысячи скважин... конечно, этого не было бы. Все бы подобралось. А вот эти темпы, они заставляли массированно, значит, бурить. Будем прямо говорить — упустили службу эксплуатации. Нужны люди, нужны кадры, нужны механизмы дополнительно.

Л а л а я н ц. А самое главное: требуется более совершенная организация работ.

Далее идут не более ясные подробности...

Сказать, что в этих словах все перевернуто с ног на голову — значит, ничего не сказать. Но бог с ними, с определениями. Где же позиция авторов, неужто их устроили столь поверхностные объяснения? Понятно, что живое интервью не следует сравнивать с выверенным написанным текстом. Но трудно поверить, что облеченные высокими должностями специалисты сказали в микрофон только несколько невразумительных фраз. Но так ли было сказано или так беспомощно выбрано из фонограммы, лучше уж не давать эти комментарии вовсе.

Но раз уж они есть в фильме, давайте все-таки разберемся, что стоит за прозвучавшим в синхроне словом «темпы». Есть у нефтяников такое выражение: «полка месторождения» — максимально долгий, стабильный уровень нефтеотдачи пласта. Чтобы удерживать полку годами, препятствуя естественному старению месторождения, нужно грамотно ее эксплуатировать, не форсировать добычу, поддерживать опережающими темпами пластовое давление. Это работа кропотливая, а зачем она, если бьют фонтаны нефти? Если сейчас, сегодня можно поставить рекорд, набрать высочайшие темпы.

Новые скважины вводили без должного обустройства. Делалось это впопыхах. Проекты разработки месторождений присылали, когда запланированный в них уровень добычи был давно и намного превышен. Скважины выходили из строя, их бросали, бурили новые, но и эти новые эксплуатировали самым нещадным образом. Каждый год пятилетки шел прирост добычи в миллионы тонн, в Москву летели победные реляции. Госплан планировал от достигнутого, а беды накапливались... Дело в том, что шло не естественное снижение нефтеотдачи пластов, а — что хуже всего — принудительное.

Неужели в Госплане не предвидели последствий такой, прямо скажем, браконьерской эксплуатации месторождений? Разумеется, предвидели и в Госплане, и в министерствах, но думали, видимо, что на их служебный век хватит. Ну что же, в то время, когда снимался фильм, положение еще не было критическим. Отсюда и тон, довольно спокойный, и тысячи бездействующих скважин упоминаются вскользь. Если бы не темпы, то, мол, все было бы по-дру-

гому. Ну, а кто задавал эти темпы?

Естественно, Госплан СССР — не хозяин положения. Он вынужден удовлетворять запросы других ведомств, а запросы все растут. Так, может быть, и следовало бы заранее, не дожидаясь указания ЦК партии, XXVII съезда, начинать с другого конца — переходить на энергосберегающую политику, чтобы, по словам Филановского, дать нефтяникам возможность собраться. Здесь полномочия у плановиков большие.

Но коль скоро речь идет все-таки о кино, а не об экономике, вернемся в просмотровый зал. Идет очередной фильм «Бригада» — о молодых симпатичных ребятах, которые строят дома в Тобольске. Затем фильм «Стратегия поиска» — о научных проблемах геологоразведки.

И вспомнилось, когда смотрел эти фильмы, как один литератор, говоря о романе, содержавшем все атрибуты современности, проводил такую аналогию. Все есть в этом произведении, писал он, композиция, вставные новеллы, сюжетные линии с пересечениями, люди живут, работают — все, как в жизни. Но представьте себе, продолжал писатель, что в другом городе близкому мне человеку должны сделать операцию, от которой зависит его жизнь. И вот наконец приходит оттуда письмо. В нем рассказано о цветущих улицах, о гастролях театра и о многом другом. Все это, наверное, меня заинтересовало бы, если бы я не думал все время про исход операции... Так и с романом...

Думается, такую же аналогию можно провести и с этими двумя фильмами. Конечно, очень мило выглядят с экрана молодые ребята. Но вспомним, почему такое внимание древнему Тобольску? Потому что основным потребителем попутного газа должен стать Тобольский нефтехимический комплекс. Чем раньше вступил бы он в строй, тем меньше горело бы на месторождениях факелов, тем больше был бы экономический эффект. Но строительство комбината начато с опозданием, потом затянулось на многие годы. Из-за этого теряются миллионы, и, в частности, заработанные трудом тех самых милых ребят.

О задачах ученых, ищущих новые пути к нефти и газу, рассказано достаточно популярно. Но коль скоро эти новые пути пока что не найдены, то, видимо, имело бы смысл поговорить о традиционных методах разведки. Ведь это не поиск с молотком, а мощнейшее производство. Если средства производства за последние двадцать лет изменились, то, увы, не в лучшую сторону. Выпустили, например, вместо одного бурового станка другой, а вся разница в том, что последний тяжелей на сто тонн. Каково таскать по болотам лишние сто тонн!

Как тут не вспомнить слова из Политического доклада ЦК КПСС партийному съезду. На мой взгляд, они здесь как нельзя более к месту. «Мы не сможем продвинуться вперед ни на шаг, если не научимся работать по-новому, не сумеем преодолеть косность и консерватизм в любых их проявлениях, если утратим мужество трезво оценивать обстановку, видеть ее такой, какая она есть. Для того, чтобы безответственность ушла в прошлое, надо взять за правило называть вещи своими именами, судить обо всем начистоту».

А пока... Если представить все фильмы, которые я видел, в виде большого витража, через который просматриваются заснеженные дали нефтяного края, то пейзажи и жан-

---

«БРИГАДА»
Автор сценария В. Янелис. Режиссер Ю. Татулашвили. Операторы А. Колобродов, В. Маев. ЦСДФ, 1981.

«СТРАТЕГИЯ ПОИСКА»
Автор сценария С. Брускин. Режиссер А. Морозов. Операторы В. Хижняков, С. Погорелов. Свердловская киностудия, 1985.

ровые сцены покажутся пастельными, и действительность увидится скорректированной — проблем поменьше, чем в жизни, и сами они помельче, а вот красот побольше. Эдакая песенно-романтическая красота, когда герои многочисленных пьес, фильмов, повестей бродили, если помните, в поисках тумана.

Возможно, тогда это было оправдано — надо было привлечь внимание к необжитым краям. Да и песни эти, певшиеся под гитару у туристских костров, незамысловатые, часто самодеятельные, трогали душу, придя на смену санкционированному песенному репертуару. Но времена таежных десантов прошли, во всяком случае, надобность в них заметно уменьшилась. И в технологии, и в социальной сфере нужны стабильность — не только порыв. Не только кормить приехавших людей романтикой, а побольше работать на эту стабильность. Со времен «голубых», как поется еще в одной песне, городов, которые, согласно поэтической строфе, видятся во сне, в них наяву выросло новое поколение. Люди стремятся в этих голубых городах нормально жить и работать, как в любом другом городе «на материке». И если средствами кино можно как-то содействовать решению этой задачи (а какая еще может быть цель у кинопублициста?), то вести разговор надо в другом тоне — без ходульной патетики, свойственной новичку, ошарашенному видами и масштабами Сибири, а компетентно, по-деловому, что не исключает взволнованности и душевного подъема.

Но для этого надо постараться изначально понять, чем живут люди, поглубже вникнуть в проблемы их жизни. Думаю, это изначальное знание, и только оно, может стать толчком к новому этапу экранного осмысления действительности. Только говоря языком правды и называя вещи своими именами, можно помочь освоению этой трудной задачи.

С. БЕРЕЗАНСКАЯ

Эстетика в заговоре с замыслом

...Метет пурга, одинокий человек на экране удаляется от нас, пока не превращается в еле видный силуэт. «Сколько километров прошел он, бригадир вышкомонтажников Каюм Ихин, вот так по родной башкирской земле! — вступает диктор.— За ним, след в след, всегда шли товарищи, двигалась техника... И вставали на их пути все новые и новые нефтяные вышки...»

Вслед за титром «Глубокая нефть Башкирии» возникает на экране поновогоднему убранный ночной город. Кружится в центре площади сверкающая огнями елка, красивая иллюминация, светящаяся в ночи надпись над домами: «50 лет башкирской нефти». А мы оказываемся в гостях у Ихина дома: здесь тоже празднично, наряжают елку, накрывают стол. Фильм еще толком не успел начаться, но уже охватывает ощущение праздничной эйфории.

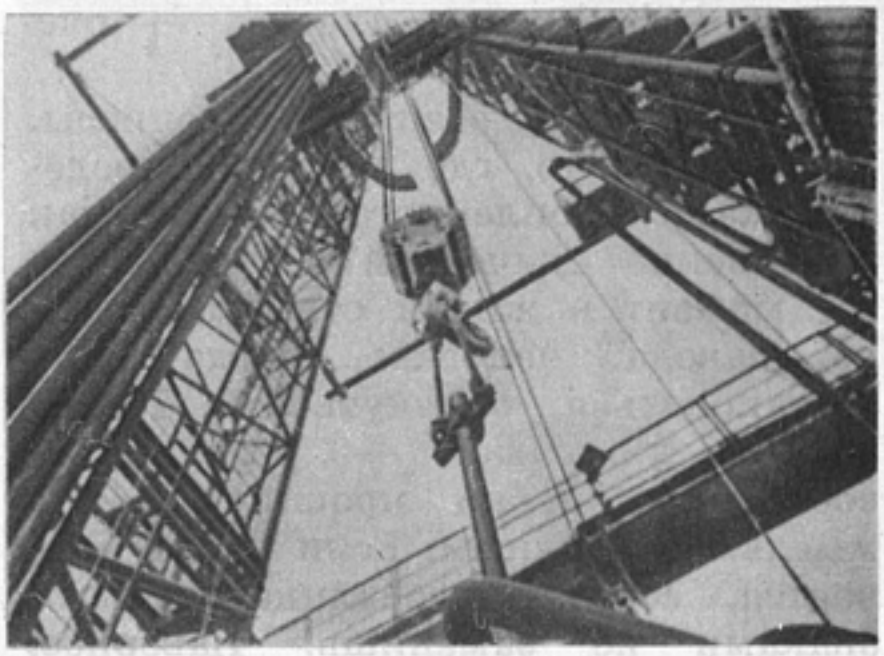
...Бывает так, что едва взятая нота настораживает. И тут главное — не поддаться первому впечатлению. А если это стиль, цельный и своеобразный? Можно предположить, что нам хотят рассказать об общественном, значительном через личное, даже бытовое, хотят подчеркнуть, как все это слитно. Так может быть. Посмотрим, что дальше.

Дальше и дальше идет картина, но уже с совершенной определенностью встает вопрос: про что же она? Про людей, трудами которых славилась

«ГЛУБОКАЯ НЕФТЬ БАШКИРИИ»
Автор сценария В. Хайдаров. Режиссер А. Ермольев. Оператор В. Максимов. Свердловская киностудия, 1982.

эта самая башкирская нефть? Вон их сколько на экране — буровики, инженеры, технологи, работавшие в прежние годы, ну, прямо Доска почета. «Башкирия помнит их поименно!» — восклицает диктор. Жаль только, что я, зритель, не в состоянии, не успеваю запомнить ни одного... Потом этот же прием повторяется и с героями военных лет и, наконец, с нашими современниками. Только тут фотографии сменяются кинокадрами работающих буровиков, а героев труда тоже представят поименно. Но ловишь себя на том, что как-то утекает внимание от сегодняшних кадров: давняя хроника интересней, она передает время, дает эмоциональную его окраску. А сегодняшние будни уж очень безлично, однообразно сняты: ходит инструмент вниз-вверх, мастер что-то делает у буровой, что — не очень ясно. Эмоций не наблюдается, вернее, их и всю информацию решительно берет на себя диктор. Он победительно сообщает, к примеру, что в Башкирии добыто за все годы свыше миллиарда тонн нефти. Не могу представить, как и любой зритель — не нефтяник: много это или мало? «Сколько таких судеб за этим миллиардом?» — не успокаивается, не дает задуматься над только что услышанным диктор и сам сразу же отвечает: «Огромное число». И все в итоге безымянны. Парадокс эстетики «всеохватности»... Забыто уже святочное начало с рождественской елкой, лента восходит к пафосу исторического обзора.

Кадры хроники прошлых лет ассистируют в решении этой задачи. Первый фонтан, счастливое лицо облитого с ног до головы нефтяника (недогадливым диктор помогает: «Миг неповторим... как выражение лица счастливого человека»)... Хотя этот кадр хроники и так «работает». Как и кадры танковых и самолетных боев встык с предыдущим («каждый пятый наш танк воевал на горючем из нефти Башкирии»). Идут составы нефтяных цистерн, бурятся новые скважины, и снова танки в сражениях... Фильм начинает оживать в кадрах-цитатах из прошлого. И хотя хроникальный материал в фильме осмыслен по самому первому слою, он обнаруживает возможность истин-



Не было в числе 52 просмотренных фильмов такого, где в подобном ракурсе не представлена буровая вышка

но драматического рассказа даже в таком почти необработанном виде. Экран рождает впечатление реальной жизни, ловит отсвет переживаний и событий на лицах людей. И невольно возникает вопрос: а что скажут наши потомки, увидев современные, будто стерилизованные кадры, снятые в сегодняшней Башкирии, увидев разряженную елку, конфетти из лампочек на улицах?

Но... стоп! Диктор меняет интонацию. Оказывается, совсем недавно в Башкирии «было трудное время», потому что все неохотней «расставалась земля с нефтью». Однако нет, все в порядке, можно не тревожиться — «тысячи людей объединились для того, чтобы решить эту ох какую непростую проблему... Рождался уникальный опыт работы в условиях иссякающего уровня добычи нефти».

А я подумала: вот и драматизм обнаружился, с экрана повеяло правдой... Но даже о сложностях можно, оказывается, говорить в патетическом стиле, маскируя декламацией суть.

Все у диктора очень просто: «Во что бы то ни стало — сорок миллионов тонн нефти в год!» Удивительно это самое «во что бы то ни стало!» А если встанет в несколько зря потраченных миллионов? Нет, жизнью рожденная проблема не интересует авторов, а точнее, мешает им, на юбилее принято создавать праздничное настроение. А по жизни? Юбилей-то ведь, увы,— и тризна по убывающей нефти. Естественное снижение нефтеотдачи пластов — очевидность.

Вот тут-то и возникают вопросы. Во-первых, кто, где и когда определил жанр «юбилейного» фильма как непременно одический? А если это тот момент в жизни страны, региона, завода, человека, когда надо «остановиться, оглянуться»? Трезво оценить прожитое — успехи, завоевания, ошибки прошлого — с мыслью о будущем. Если нефть кончается, ее ведь восклицательными знаками не заменишь. Наверное, надо было воспользоваться юбилеем во благо нефтяникам, кинематографу и зрителям. Показать драматизм ситуации во всей его сложности, силу мысли и волю в поиске государственного решения проблемы. И тогда не понадобятся интимно-иллюминационный зачин, фанфарный конец, помпезная форма. Как видите, эстетический анализ этой ленты не получается без разговора о ее сути.

...Бревенчатый древний, заповедный Тобольск. Крепость... Прочно сшитые из стволов лиственницы дома. Тайга подступает к городу... Вот и тобольские новоселы, снятые в фильме «Бригада». Молодые, веселые лица на групповой фотографии. Это бригада строителей, члены которой первыми приехали из разных городов страны на строительство Тобольского нефтехимического комплекса.

Знакомит нас с жизнью бригады на сей раз не сам автор, он доверил это бригадиру Игорю Путько. Бодрость, задор слышны в каждой фразе. Вот так работает бригада — все делается сообща: читают чертежи, сваривают конструкции, укладывают бетон... И хотя «мы все разные. И вкусы у нас разные, и увлечения, и привычки тоже (как сообщает бригадир), собрал нас тобольский нефтехимический, считай, со всей страны, и наши судьбы слились в одну, общую».

Но вот в чем беда: хотя они все разные, нельзя выделить даже зрительно ни одного из ребят. Они «все разные». А на экране у них не только «общая судьба», но и одно лицо.

Как ребята работают, мы уже видели, а вот так они живут. Современные типовые дома, много улыбающихся женщин с детскими колясками на улицах нового района города, веселая детвора, наконец, современный бар, в котором танцует молодежь.

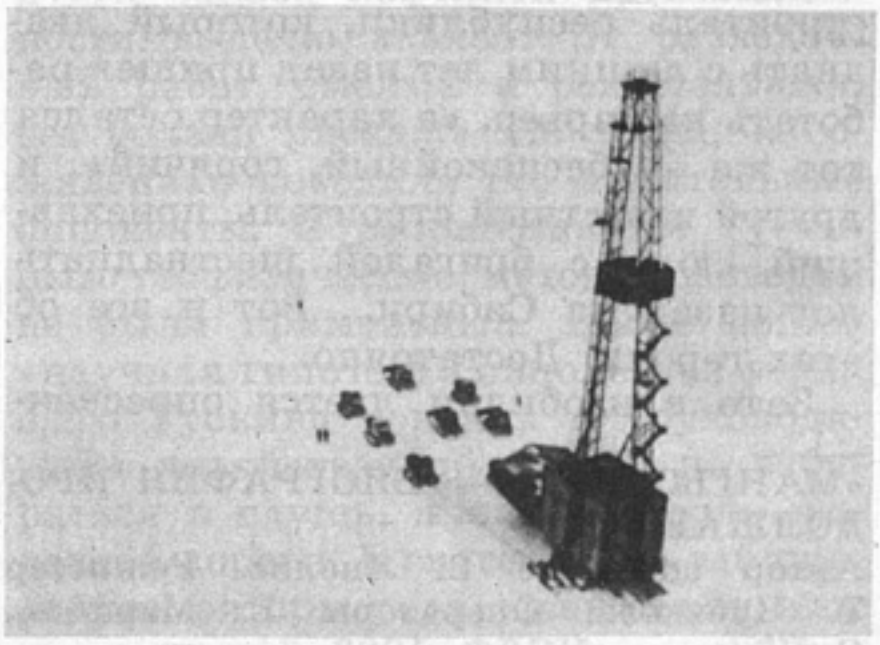
Хорошо, что фильм привлекает к этому внимание, не часто у нас на крупных стройках заботятся о развитии социальной инфраструктуры —

поселков строителей, организации досуга для молодежи. Но почему же эти кадры помимо удовлетворения рождают и иное ощущение? Что они напоминают? На что похожа эта словно отлакированная действительность? Ну, конечно же, на рекламу! Это ее эстетика: приезжайте в Тобольск! Посетите этот бар! А можно ввести и исторический ракурс. Вот вся бригада на экскурсии в старинном кремле. Оказывается, увлеченно и убедительно сообщает фильм своим зрителям, Борис Годунов сослал в Тобольск колокол из Углича «в наказание за то, что он возвестил народу о страшной смерти царевича Димитрия». Не важно, что колокола здесь давно уже нет и показать его нельзя, так как он снова вернулся в Углич. Зато есть предлог сделать пару выразительных наездов на купола церквей и стены кремля.

Однако надо все же не потерять дело, которым живут герои фильма. Конечно, бить в колокола о связанных со строительством Тобольского комплекса крупнейших просчетах, заботящих всю страну, не стоит. Но ведь романтика — это и трудности. Были, были они, конечно... В фильме они есть: кое-кто не выдержал, уехал, о таких не жалели (а почему уехал? почему не жалели? Может быть, стоило разобраться и — нет, не жалеть — задуматься о причинах?). «Порою плохо с бетоном, нет нужной марки металла», но... «в конце концов, все налаживается» (?!). И мы видим, как уже новых строителей встречают на вокзале: «И будет у этих ребят свой дом на сибирской земле. Своя бригада, своя рабочая гордость».

Приятно все же смотреть такое кино — уверенно себя чувствуешь. Все проблемы решаются быстро. К тому же все вокруг очень красиво. Персонаж Маяковского вспоминается: «Сделайте нам красиво». А в результате этой эстетической установки не веришь не только тому, что в фильме неправда, но и тому, что правда.

Эта крайне вредная тенденция распространяется не только на плохие, но и на хорошие фильмы. И — что еще обиднее — на фильмы о хорошем в нашей жизни.



Необъятность сибирских просторов породила еще один вид эстетики изображения — «вертолетный»

В картине «Литовский почерк» заслуженно отмечена комплексность освоения отведенной литовским строителям части региона. Как не порадоваться литовскому асфальту в тюменском Когалыме, коттеджам, сделанным по индивидуальным проектам, зелени и цветам на рубеже вечной мерзлоты! Но ракурс «слайд-фильма», в котором сняты бассейн, непремéнный бар,— в этом паточном благолепии вязнет и тонет ощущение доверия к экрану. А ведь и изобилие продуктов, и помидоры в теплицах, и своя выпечка хлеба, и полные холодильники у строителей — все это правда. И тут ложная эстетика уже не маскирует горькую правду, а подрывает веру в суть, увиденную на экране.

...Пустыни, верблюды, белые, выжженные солнцем, древние крепости... Полуостров Мангышлак. Двадцать лет назад первая нефть изменила привычную жизнь полуострова, о котором идет рассказ в фильме «Мангышлак — биография продолжается».

Бригадира из предыдущего фильма сменил в этом журналист, часто бывающий здесь. Поведав о том, что «вышки становятся все более неотъемлемой частью пустынного пейзажа», он этим завершает повествование о нефти и переходит к рассказу о Шевченко, «белом» городе, сложенном из мангышлакского ракушечника и в самом деле очень эффектно смотрящемся со стороны моря... Живут здесь и сын чабана, ныне заслуженный строитель республики, который двадцать с лишним лет назад пришел работать на карьер, «а характер остался тот же — беспокойный, горячий», и другой известный строитель, приехавший сюда с бригадой шестнадцать лет назад из Сибири... Вот и все об этих героях. Достаточно.

Зато в изобилии льется опресненная вода Каспия из поливочных машин, фонтанов, леек... Льется вода в фильме. Льется радужная музыка. Цветут клумбы, шумят деревья, рисуют пионеры. «Биография горячего полуострова продолжается!» — резюмируют авторы...

Предвижу возражения: да, это неудачная картина, но она не претендовала на рассказ о мангышлакской нефти. Неправда, претендовала. Потому что в реестре из 52 картин «по теме» (большинство из которых — технико-пропагандистские, заказные) она значится. Но уж если значится, то мы вправе ее здесь рассматривать. Что же тогда можно утверждать, кроме того, что она, как и «Бригада», уводит зрителя от главного в осмыслении проблемы, которая стоит сегодня в центре общественного внимания.

Есть и на первый взгляд менее важная, но принципиальная для документального фильма, оперирующего конкретными людьми, подробность. В какое положение ставят в таких случаях документалисты бригадира из Тобольска, журналиста из Мангышлака, от их имени подтасовывая действительность?

Рассматриваемые здесь в общем-то разные картины роднят два свойства, являющиеся по существу двумя сторонами одной медали: ничтожная информативность и фанфарная победительность. Вот только бы выяснить, кого побеждать. Стихию, недра, непогоду? А может быть, нечто человеком неразумно содеянное или, в другом случае, наоборот — следствия его бездеятельности?.. Авторы картины «Глубокая нефть Башкирии» точно знают, кого надо побеждать: скептиков! Они юбилейно провозглашают в дикторском тексте задачу промысловикам по добыче нефти: «во что бы то ни стало». Это ли не ответ скептикам!

Хорошо, конечно, когда неверующие посрамлены. Однако трудно вести дело, если нет объективной информации. При таком к нему подхо-

---

«МАНГЫШЛАК — БИОГРАФИЯ ПРОДОЛЖАЕТСЯ»
Автор сценария В. Янелис. Режиссер Т. Чубакова. Операторы Е. Марфель, С. Шариков. ЦСДФ, 1982.

де неминуемы ошибки и просчеты. Тот самый случай, когда слово мешает делу. На совещании партийно-хозяйственного актива Тюменской и Томской областей 6 сентября прошлого года отмечалось, что «уже третий год Тюмень не выполняет планы добычи нефти», что «проблемы накапливались» и «надо было раньше заглянуть вперед». Эти слова были адресованы нефтяникам, но более чем справедливо будет утверждать, что и к глубине разработки темы на документальном экране такое утверждение относится в полной мере.

И, пожалуй, не случайно чем тревожнее становилось положение в этой отрасли народного хозяйства, тем меньше снималось фильмов на эту тему. Задача понять и осмыслить не вязалась с привычными установками и экранными решениями в этой тематике.

Я упомянула выше технико-пропагандистские ленты, создаваемые по заказам министерств и ведомств для пропаганды передового опыта. Смотрю созданную на «Казахфильме» по заказу Мингазпрома трехчастевку «Голубое золото» — беспомощную попытку создания публицистического фильма, сплошь состоящего из клишированных приемов, трескучих фраз. А ведь этот фильм должны смотреть рабочие и специалисты как *техническое пособие*. В то же время создается общеэкранная картина «Газли — Уренгой», канонически выдержанная в параметрах технико-пропагандистской ленты, а она предназначена для массовой аудитории. Создается ощущение, что все занимаются не своим делом.

Фильм «Стратегия поиска» рассказывает о поисках новых месторождений на Тюменском Севере. «За тридцать последних лет нефти в мире добыто больше, чем за всю историю человечества. Надолго ли хватит ее при таких темпах добычи?» Как не встревожиться таким посылом фильма? Лента по-деловому соединяет в себе познавательность с полемичностью. Зритель благодаря умело зафиксированным высказываниям ученых оказывается вовлеченным в круг конкретных проблем нефтяной науки. Как преодолеть инерцию недоверия к новым подходам? Как убедить маловеров, что нефть в Тюмени надо искать не в «канонических» пластах? Как сочетать добычу нефти и природоохранные мероприятия?.. Замах сделан, заявлен фильм-диспут. Но мы не увидим и не услышим оппонентов новаторскому поиску представленных на экране ученых. А что ж это за спор, когда вторая сторона «за кадром»? Чего испугались авторы фильма: убедительности аргументов оппонентов или отсутствия собственной позиции при сшибке мнений?

В том, что такой метод работы над жизненным материалом не случаен, убеждает и полнометражная лента «У нефтяного континента». Разделенный на главы, фильм делает зрителя как бы соучастником жарких дискуссий 30-х, а затем 50-х годов о том, где искать нефть. Неистовый академик Губкин доказывал, что «будущее нашей нефтяной промышленности всецело зависит от разведочных работ, смелых и решительных, без боязни риска...» Но тогда, к сожалению, победили его влиятельные оппоненты, и разработанные Губкиным геофизические методы разведки не были применены... После войны «научная гипотеза» оппонентов умершего Губкина совпала с «руководящей» хозяйственной идеей: не забираться в глушь, а искать вдоль железной дороги. В главе «Цена заблуждения» авторы раскрывают, как этот построенный на принципе удобства

«ГОЛУБОЕ ЗОЛОТО»
Автор сценария Н. Рамазанов. Режиссер И. Гонопольский. Оператор Л. Падиаров. «Казахфильм», 1983.

«ГАЗЛИ — УРЕНГОЙ»
Автор сценария В. Иванов. Режиссер В. Баишев. Операторы Р. Ганиев, Ш. Шамахмузов. Студия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана, 1980.

метод подорвал веру производственников в науку. Прошло много лет, и идеи великого ученого восторжествовали, в июне 1960 года в районе Сургута забил мегионский фонтан.

К сожалению, только до этих глав фильм выдержан в жанре экранной дискуссии. Почему сегодня приходится преодолевать очень сложный период, в чем была и, главное, есть суть сегодняшних научных и управленческих споров — об этом фильм не сообщает, переходя в спокойно повествовательное русло. Порой авторы в рассказе о сегодняшнем дне «нефтяного континента» приближаются к проблемам значительным. Но вот что примечательно: именно в это время текст начинают забивать на экране живописные восходы и закаты. Требуется усилие, чтобы отвлечься от изображения, расслышать то, что говорится про дело,— о сложностях внедрения новой техники, вопросах экологии, плохих дорогах, несовершенствах быта...— о широком круге наболевших проблем.

Но, увы, о слишком широком круге, в результате чего они, эти проблемы, путаются и теряются на ходу. И поэтому выход избирается апробированный: в теперь уже не мешающих слушать эффектных проездах по тайге и по современным застройкам, в парадной музыке... Не мешающих — потому что слушать уже нечего. От того-то и стиль дикторского текста, который предложено выдержать Кириллу Лаврову, работает, так сказать, на «возвышение темы», ставит фильм на котурны. Да и сам актер, его общественный авторитет, чувствуется, привлечены для достижения той же цели.

●

...Мне кажется, пора подвести итоги этого обзора. Не решусь делать выводы о соответствии экранного изображения конкретным аспектам добычи и разведки нефти. Это не моя компетенция. Но позволю себе обратить внимание на определенные эстетические принципы, характерные для большинства увиденных лент.

Необъятность сибирских просторов породила некую «вертолетную эсте-

Ощущение, что перед экраном розовый витраж корректирует действительность: жизненных реалий поменьше, красоты побольше — «эстетика красивости».

тику». С высоты видно широко. С высоты и болото красиво... Какие там конфликты, ежели такой размах, что дух захватывает! Эстетика изображения в этих лентах, как правило, опирается на общие планы и панорамы («не надо мельчить!»)...

Если же детали, то бур, или ротор, или долото...

Если интерьер — то выглаженный...

Если цвет — то «красивый». Хорошо бы с пиротехническими эффектами.

Подход к человеку? Лучше в коллективе... Портрет? Лучше групповой... Индивидуальность человеческого характера? Освоение нефти — дело коллективное.

Звучащее слово? Не важно чье: авторское или от имени персонажа — бодрым или, наоборот, «интимным» голосом. Слова, кочующие из фильма в фильм: «работаем как одна семья, дружно, слаженно», «люди крепкого склада, героической профессии». Это — бодрым голосом. А «интимным»: «...сколько лет прошло, а он (она) все тот (та) же — неутомимый(мая) труженик(ца)».

Музыка? Тут уже никаких вопросов. Призывная, ликующая, гордая, романтическая, победная — много оттенков.

Все перечисленные приметы равно присущи и заказным и общеэкранным картинам нашего списка. И как завершение, как итог — непременная победа «хорошего». Ни одного открытого финала. Ни вопроса, ни многоточия. Только восклицания. Только благостное разрешение. Не преодоление, не катарсис — просто эффект фанфарной коды.

Разбираясь в обнадеживающих тенденциях и достижениях нашей документалистики, в новых способах раскрытия характера, открывая в документализме резервы глубинного постижения жизни, мы ориентируемся на лучшие фильмы. Это правильно. Но не должны оставаться за пределами нашего критического внимания айсберги захолодевших догм благодушной обзорной эстетики, которые приплыли к нам из давнего и недавнего прошлого и сами по себе таять не собираются. С «нефтяной кинематографией», что называется, повезло, неблагополучие в этой отрасли народного хозяйства вскрыло само общество и подтолкнуло на то, чтобы обозреть на этом тематическом направлении рутинность наших кинометодов.

Так неужели надо ждать столь же принципиальной государственной постановки вопроса в какой-либо другой сфере жизни общества, чтобы обнажить слабости, скажем, «металлургического кино» или «кино сферы услуг»?

Готовя опубликованные выше две статьи к печати, редакция полагала (и полагает), что они не могут не вызвать отклика, ибо касаются болевых точек современной кинопублицистики. Но случилось так, что первый из откликов появился в редакции, когда этот номер журнала только формировался. Корреспонденция молодого украинского режиссера Владимира Оселедчика (новый автор нашего журнала; см. с. 28—32) дает, нам кажется, объяснение ряду вопросов, поставленных в статьях критика и журналиста. Но не исчерпывает тему.

Владимир ОСЕЛЕДЧИК

Без права быть собой

Наверное, не так часто случаются времена, когда не одному и не двум, а едва ли не каждому хочется перетряхнуть самого себя, заново оценить все, что сделано, когда каждый по самому высокому счету спрашивает с самого себя и решает, как жить, как работать дальше. После XXVII съезда партии не могу вспомнить, пожалуй, ни одного дня, когда не кипели бы на нашей «Укркинохронике» страсти, не обсуждался бы со всей серьезностью весь круг проблем развития кинопублицистики, не анализировались бы причины просчетов и неудач. Чаще всего говорят о беспроблемности, благостности большей части наших картин. И я о том же.

Несколько лет назад в одной из газет, кажется, в «Советской культуре», народный артист РСФСР Л. Дуров рассказал забавную, как мне тогда показалось, историю о том, как некая молодая журналистка писала о его творчестве первую в своей журналистской практике статью, как мило они работали несколько дней, как расстались добрыми друзьями, как спустя некоторое время девушка вновь позвонила ему и попросила о встрече. Л. Дуров прочел готовую работу — умную, взыскательную! — и, естественно, по прочтении поинтересовался, чем же может еще быть полезен. Тогда-то услышал в ответ: «А вы, пожалуйста, напишите, что прочитали и согласны, иначе мой редактор публиковать отказывается!..»

Почему мне вспомнилась эта история? Да потому, что в последние годы слишком часто подобное повторяется при сдаче фильмов, поднимающих хоть сколько-нибудь важные и актуальные проблемы. Потому что одна из главных причин редкого появления на экранах по-настоящему острых документальных картин, как мне кажется, отнюдь не в отсутствии у документалистов желания и стремления обращаться к сложной конфликтной тематике, а в непонятно каким образом сформировавшейся системе подобного рецензирования, благодаря которой слишком многим учреждениям мы позволяем корректировать документальные фильмы в соответствии со своими ведомственными интересами, относиться к кинопублицистике как к продукции, создаваемой по их ведомственному заказу.

У ветеранов, работающих на студии, еще живы в памяти времена, когда телефонный звонок о предстоящем приезде кинохроники приводил в движение массы людей, когда на поля колхоза сгоняли технику со всего района, доярки и свинарки выходили на работу в парадных одеждах, заводские дворы и цеха вычищались до зеркального блеска, в магазинах и комбинатах питания в мгновение ока создавалось аховое изобилие. До каких только абсурдных вещей не доводило желание выглядеть лучше, чем есть на самом деле!

Сейчас тоже хотят выглядеть лучше. Но времена изменились. Изменились и средства достижения этой цели. Сейчас сообщение о приезде киногруппы ни у кого повышенной активности не вызовет. Единственно — поинтересуются: «Что снимать-то будете? Не «Фитиль»? Нет? Тогда снимайте себе на здоровье».

Режиссер Владимир Оселедчик начал свою творческую биографию на «Укркинохронике» четыре года назад картинами «Самый сильный», «Разбег», «Бригада ставит вопрос» (об этой ленте наш журнал писал в № 2 за нынешний год), «Вернисаж Ивана Приходько». Работы молодого документалиста отмечались на республиканских кинофестивалях.

И никто не бросится наводить зеркальный блеск. Зачем? Ведь документалисты — ребята умные, они не станут снимать «для корзины», чтобы получить «втык». А если нечаянно снимут не то, что ж, есть «старшие товарищи», они поправят. К величайшему сожалению, нет недостатка в примерах, дающих представление о масштабах, которые приобрела подобная практика.

Восьмой промысловый рейс рыболовной флотилии «Восток» рыболовного промыслового производственного объединения «Антарктика» был неудачным. Прибыв в район лова в составе завода-плавбазы и дюжины траулеров, флотилия по требованию одной африканской страны вынуждена была покинуть 200-мильную зону океана, примыкающую к ее берегам, поскольку Министерство рыбного хозяйства СССР не проверило правовую конъюнктуру лова рыбы в этом районе. В результате полугодичный рейс флотилии вместо рыбы принес миллионные убытки. Историю этого безрыбного рейса запечатлела на пленку киногруппа режиссера-оператора А. Коваля, снявшая на судах флотилии в тот раз фильм «8-й Атлантический: надежды и тревоги». Что же произошло дальше? А дальше фильм был направлен на консультацию — куда бы вы думали? — в Министерство рыбного хозяйства, то есть к главному виновнику происшедшего. Что в результате? Идейно-художественный уровень картины оценен первой категорией, фильм зачтен студии «для плана». А единственная копия картины тихо лежит в архиве...

И еще ряд картин А. Коваля увидел свет только после ведомственной корректировки. Снятый в 1980 году фильм «Своя земля» рассказывал о председателе колхоза «Украина» на Черкасщине Герое Социалистического Труда Л. А. Иванищенко. Его откровенные высказывания о недостатках в системе управления сельским хозяйством встретили противодействие со стороны Минсельхоза республики. Последовала длинная цепь поправок, сдач фильма и новых поправок. В конечном варианте картина утратила значительную долю актуальности. В 1984 году был завершен фильм «Частный случай в Конотопе» — о возвращении к жизни бывшего алкоголика, о врачах-наркологах, буквально сражающихся за душу человека. На этот раз в бой вступает Минздрав УССР и выносит приговор: фильм-де не отражает методики лечения, а если он не о методике, то зачем он? Но ведь режиссер-то ставил перед собой совершенно другую задачу! И ему пришлось тратить месяцы, чтобы доказать нужность картины, соглашаться на поправки, терпеть потери... Тем временем публикуются партийные и правительственные документы о необходимости решительной борьбы с пьянством и алкоголизмом — и оказывается, что фильм-то как раз очень нужный! И уже не найти никого, кто был «против» — все только «за»!

В 1985 году судьба вновь сводит А. Коваля с проблемами рыбного хозяйства. В фильме «На Красной косе» рыбаки одного из колхозов Одесщины поднимают проблему рационального использования внутренних водоемов. Телефонных звонков заинтересованных лиц оказалось достаточно для рекомендации Госкино УССР: «Исключить из фильма обобщения о неудовлетворительном использовании внутренних водоемов». Снова в ход пошли ножницы... А через несколько дней после сдачи фильма этот вопрос со всей остротой и бескомпромиссностью поднимается в Совете Министров Украинской республики!

Вспомним другие имена. В 1984 году режиссер И. Гольдштейн снимает фильм «Не только о моде» — о причинах популярности среди молодежи вещей с «фирмовой» символикой, с дикими лозунгами. Ряд эпизодов картины впрямую затрагивает деятельность (точнее — бездеятель-

ность) Министерства легкой промышленности УССР, и оно начинает защищать свои интересы апробированным путем: просит Госкино УССР о внесении поправок в фильм. Что в конце концов и делается. Тот же режиссер вместе с кинодраматургом В. Кузнецовым подает заявку на сценарий фильма о докторе Н. Касьяне, удивительном человеке, враче, год за годом пытающемся убедить компетентных лиц в необходимости внедрения в практику своего метода лечения, благодаря которому уже поставлены на ноги сотни людей, казалось, обреченных на полную неподвижность. Но ведь в таком фильме проявится и неприглядное лицо Минздрава, уже многие годы лишь обещающего «изучить опыт» и «оказать действенную помощь». И министерство находит простейший выход: «...создание фильма о враче Н. Касьяне считаем нецелесообразным». И — точка.

Фильм «Школа радости» режиссера А. Сырых, рассказывающий о педагогическом эксперименте сельского учителя и о неприятии этого эксперимента местными властями, сдавался, переделывался, доснимался и снова сдавался четыре года! И в результате вышел на экран в неузнаваемом виде. А скольких консультантов выдержал фильм «Шла корова на базар»? Один из последних примеров. В декабре 1985 года А. Сырых завершает картину «Жданов-тяжмаш: проблемы эксперимента». Суть дела: срыв очень важного экономического эксперимента. Об этих же проблемах пишет пресса, о том же говорят с экранов телевизоров министры и экономисты. Фильм тем не менее снова направляется «компетентным» консультантам, которые заявляют: да вы, товарищи, опоздали, в 1986—1987 годах на работу по условиям эксперимента должны перейти все отрасли промышленности. Так что давайте уж не будем волновать людей. Словом, опять ножницы. А проблема между тем не решена. И будут ли, как нас убеждают, основания в 1986—1987 годах для спокойствия, сомнительно, судя по авторитетным оценкам хода эксперимента.

Этот перечень можно было бы еще долго продолжать, но лучше зададимся вопросом: ведь не по собственной же инициативе «компетентные ведомства» подключаются к решению судьбы документальных картин? Нет, в подавляющем большинстве случаев фильмы к ним направляет редакционный аппарат (значительно чаще — Госкино, в редких случаях — студии). Направляет тогда, когда и не принять фильм вроде бы не за что, а принять — страшновато, потому что придется взять ответственность на себя. А для этого ведь требуются компетентность, позиция, мужество...

Какие только формулировки не придумываются, чтобы избавиться от тяжкого груза решения и перенести его на некое третье лицо! «Позиция героев и автора очень спорна...» А почему она должна быть бесспорной? Ведь сегодня только приветствуем, скажем, газетную статью или телепрограмму, в которых подняты полемически заостренные вопросы, когда такие выступления вызывают столкновение мнений. Так что же, авторы прессы и телевидения имеют право на личную оценку, а кинодокументалисты — нет?

Но, может быть, предположить иное: в общественном сознании укоренилось обуженное представление о назначении документального фильма? Вот одна из расхожих оценок: «В фильме поставлены проблемы, но нет путей их решения, что создает ощущение безысходности...» Да с каких это пор постановка проблемы создает безысходность? И сколько можно убеждать в том, что выхода из сложных социальных ситуаций одному человеку — будь он даже семи пядей во лбу! — не найти, что необходимо привлечь к проблеме общественное внимание, сформировать сознание необходимости ее реше-

ния — и только при таких условиях может быть найден верный путь. Сколько же еще раз и в каких инстанциях должна быть повторена эта истина?

Не смешно ли, что с одной стороны, от документалистики требуют выдать ответы на сложнейшие вопросы бытия, представить зрителю истину, а с другой — постоянно задают вопросы: «А с кем согласована тема? Кто рекомендовал объекты съемок и героев?» Да на что же имеет право в конце концов сам документалист, за что он сам отвечает перед обществом и может ли он, ничего не решая и ни за что не отвечая, быть автором фильма?

Я знаю многих режиссеров на студии, которые со всей остротой ставили такие вопросы. Приносило ли это реальные результаты? Да, приносило. Но чаще всего — отрицательные: заранее, еще в процессе производства, к их фильмам формировалось настороженное отношение, и в конце концов готовые картины направлялись на псевдосоломонов суд «компетентных инстанций».

Давайте будем наконец откровенны: ведь при таком подходе наши фильмы можно назвать общеэкранными документальными лишь поскольку проходят они по документальной редакции. Соответствие требованиям и интересам ведомства, консультирующего картину, а точнее, присматривающего за ней, делает ее как минимум на 50 процентов заказной, а есть стопроцентные. Скажем, местное руководство просит Госкино республики создать фильм к юбилею города. Или просто так снять фильм «о достижениях нашей области». И Госкино рекомендует студии включить фильм в план производства. Естественно, за счет документальных фильмов, которых всего-то 38 в год. Так появились на свет фильмы-близнецы о Черкассах, Ровно, Ровенской области, Житомире, в плане будущего года стоит «Советская Черниговщина». Нужны ли эти картины? Да, нужны — информативные, в духе телепередачи «Клуб путешественников» познавательные ленты, рассказывающие о наших городах. Но они должны заказываться и оплачиваться организациями и ведомствами, которые ощущают в них необходимость, а не вытеснять из плана фильмы, активно вторгающиеся в жизнь.

А ведь перечень так называемых моральных заказов (не оплачиваемых ведомствами, но настоятельно рекомендуемых) далеко не исчерпывается фильмами о городах. Просят создать фильмы о празднествах, о семинарах, совещаниях и конференциях, хотя фильмы эти выходят на экран спустя месяцы после события, хотя телевидение (сколько уже говорено!) отражает их не в пример оперативнее, хотя максимум, чего заслуживают эти события,— сюжета для киножурнала или для кинолетописи.

Есть еще один аспект морального заказа. Нередко предлагают снимать картины о конкретных людях — хороших производственниках, героях труда... Но бесполезно в данном случае убеждать, что человек может быть много раз заслуженный, отличный работник — и при этом труднодоступный для раскрытия на экране. Потому что для фильма мало только сообщить о заслугах и регалиях. Для фильма нужна прежде всего личность внутренне и внешне интересная. Не всегда таков отмеченный наградами человек, не всегда и мы сами оказываемся способны найти художественные средства для раскрытия такого человека. И то, и другое верно. Но лучше не дезавуировать заслуженного человека на экране. А для этого стоит довериться мнению художника.

Хочу привести характерный пример из собственного опыта. Я разыскивал энтузиастов-воспитателей, работающих с «трудными подростками». Обратился в горком комсомола к молодому парню-инструктору.

Он полистал свой блокнот и с ходу выдал мне несколько фамилий. Спрашиваю:

— А есть среди них такой, который бы чем-то отличался, был не такой, как все, словом, яркая индивидуальность?

— Да нет,— говорит,— они все в общем-то похожи друг на друга. Но работают хорошо.

— Ну а все-таки, неужели не знаешь какого-то особого парня? Ведь искусство строится на уникальности и в ней ищет общие черты, иначе будет неинтересно.

Он пожал плечами.

— Есть один,— отвечает,— но для кино я его не дам. Он сам из «трудных», был судим.

— Так это же очень интересно,— говорю ему.— Человек через собственную судьбу, через собственные грехи пришел к необходимости этой работы! Давай!

А он смотрит на меня ироничным взглядом умудренного ответственного работника.

— Нет. Те, кого рекомендую для фильма, должны быть кристально чисты. Я тебе дал очень хороших людей — вот и снимай их.

Уже не советовал — почти диктовал.

Я весь город облазил в поисках того, неизвестного мне парня. Но так и не нашел. А рекомендованные — да, они неплохо делали свое дело, и опыт у них был, и почетные грамоты. Но для картины всего этого мало... Во всяком случае, так я видел этот материал. Героев фильма я все же в конце концов нашел в другом городе.

На какие это наводит мысли?

Порой создается впечатление, что документальное кино со временем может окончательно превратиться в красиво оформленную Доску почета. А если еще точнее и чуточку резче — в сферу удовлетворения амбиций и тщеславия ведомств и лиц. И поневоле задумываешься о том, что, может быть, не случайно происходящий сейчас процесс поворота документалистики к актуальным проблемам современности порой наталкивается на весьма прочные заслоны. Может, многим «компетентным лицам» выгодно, чтобы все оставалось в прежнем русле? Чтобы побольше было фильмов, которыми можно отчитаться перед начальством (вот, мол, как мы работаем — в кино нас снимают!), естественно, и с критической нотой (а что, и критику приемлем — все в духе времени!), но в целом — побольше благополучных, которые можно вынуть из служебного сейфа и показать гостям на торжественном собрании, к юбилейной дате и самому с умилением посмотреть на экран. Это ведь куда приятнее, чем отвечать на поднимаемые в фильмах острые вопросы.

Виноваты ли мы сами в формировании такой позиции? Видимо, тоже. Особенно сегодня. Вот написал я сам заявку на цикл фильмов о неформальных молодежных объединениях — на свою тему, о том, что волнует, о своем поколении, проблемы которого знакомы, понятны, можно сказать, изучены. И куда же пошел — к своим героям? Нет, в «компетентную организацию» искать моральную поддержку, а другими словами — морального заказчика. Хорошо, что там поняли и поддержали. А если бы не поддержали? Хватило бы духу воевать дальше? В том-то и дело, что дать себе стопроцентно утвердительный ответ не могу. В том-то и вопрос, что традиции — все согласовать и утвердить, всем, чем можно, заручиться,— чуть ли не в каждом из нас пустили глубокие корни. И выходит, что драться-то нужно не только с чужим дядей, а еще и с самим собой, с собственной предрасположенностью к компромиссу. Только так можно воспитать в себе готовность к ответственности. Но что-то не ощущаю ни моральной, ни организационной готовности возложить ее на меня.

Киев

Ю. СМЕЛКОВ

На танцплощадке музыка играла...

Разборы и размышления

Так совпало, что в «Литературной газете» я прочитал статью Ольги Чайковской «Сдвиг», а потом пошел смотреть фильм «Танцплощадка». В статье шла речь о том, как метростроители причинили огромный вред Библиотеке имени Ленина и одному из красивейших зданий России — дому Пашкова, а никто из тех, кто мог и был обязан их остановить, палец о палец не ударил, чтобы сделать это.

Фильм же поведал о том, как спасли... танцплощадку в парке южного курортного городка, потому что, как открылось герою: «В ней судьба. История. Память людей».

Об удивительном совпадении сюжетов газетной статьи и фильма хочется немного поразмыслить.

Подобные статьи публикуются в наших газетах, к сожалению, часто, и в каждой идет речь о разрушении или даже полном уничтожении порой бесценных памятников нашей истории и культуры. Все понимают, что это ужасно, даже преступно, но уничтожение продолжается.

Есть такое ходкое выражение: «как в кино». Означает оно в конечном счете — не как в жизни. Не хотелось бы его употреблять, да еще в киноведческом журнале, но фильм «Танцплощадка» не то чтобы дает повод — просто вынуждает к этому. Вот, пожалуйста: в жизни походя калечат великое творение искусства, а в кино тратят колоссальные усилия для спасения танцплощадки. В жизни погибает баженовский шедевр — наша история и наша память, реликвия искусства, наконец, а в кино эти же высокие понятия — судьба, история, память людей — вкладываются в заурядный образ танцплощадки.

Что ж, честно говоря, те, кто пом-

«ТАНЦПЛОЩАДКА»
Сценарий А. Инина, С. Самсонова. Постановка С. Самсонова. Оператор В. Шестоперов. Художник Е. Маркович. Композитор Е. Дога. Звукооператор Ю. Михайлов. «Мосфильм», 1985.

нит послевоенные танцплощадки, может быть, и сохранил о них нежные воспоминания. Героиня фильма медсестра Саша говорит, что если бы не было танцплощадки, то и ее бы не было — отец и мать именно здесь познакомились. Правда, познакомиться в маленьком городке они могли где угодно. Поэтому стоит ли так уж преувеличивать, как это делается в фильме, роль танцплощадки в судьбе жителей города, выводя «топталочку» (термин, подчерпнутый мной из текста картины) на головокружительный уровень сквозной метафоры, пронизывающей не только фильм — всю нашу жизнь? Устами взволнованной героини нам сообщают, что первый выход на танцплощадку — это что-то вроде первого бала, Наташу Ростову вспоминают; в общем, сильные художественные средства употреблены, чтобы подчеркнуть непреходящую культурную и общественную ценность этого учреждения. Замечу, что на месте танцплощадки должен быть построен новый корпус дома отдыха, но в контексте фильма это полезное начинание ставится под сомнение.

Однако отдают ли авторы себе отчет в том, что все их глубокомысленные, а также лирические размышления на тему танцплощадки, вложенные в реплики персонажей, начисто опровергаются тем визуальным образом, какой предстает перед нами на экране? Толпа людей, преимущественно молодых, на лицах которых нет ни тени... даже не мысли — я и не ожидал увидеть на танцплощадке философов,— но искреннего человеческого чувства. Бросается в глаза, что многие из танцующих откровенно некрасивы, даже уродливы. Ага, догадываюсь я, это безотказный способ рассмешить самого невзыскательного зрителя: смотрите, какая толстая или длинноносая — ха-ха-ха! У музыкантов, к которым больше подходит жаргонная кличка «лабухи», такие же бездумные, стертые лица. Экстравагантная певица голосом Долиной поет шлягеры. Танцующие не то что бы танцуют — они неуклюже перемещаются в пространстве. Вот такая «топталочка».

Только Саша (А. Яковлева) ненавидит танцплощадку лютой ненавистью и даже пытается ее поджечь. По замыслу авторов, пожар — одна из самых драматических сцен фильма. Чем бы дело кончилось, если бы не пошел спасительный дождь?

Сашин поступок, мягко говоря, не адекватен, однако причины так не

любить танцплощадку у нее есть — с отцом своего ребенка она, надо полагать, на танцплощадке познакомилась, а теперь его и след простыл. И вообще, судя по эффектной сцене разоблачений, собираются здесь в основном неверные мужья, отдыхающие на курорте от семейной жизни. После этого эпизода, в ходе которого несколько молодых мужчин смущенно ретируются под улюлюканье завсегдатаев танцплощадки, снова задумываешься: а тянет ли «топталочка» на роль символа «судьбы, истории и памяти людей»?

То и дело противореча самим себе, авторы тем не менее эту роль ей всячески навязывают, не боясь упреков в профанации очень значительных и дорогих нам всем понятий. Но упреки предъявить приходится. И возникают они уже на уровне фабулы.

Герой фильма Костя Колобков (Е. Дворжецкий), инженер-строитель, сначала относится к танцплощадке просто как к объекту, который нужно снести, чтобы освободить место для стройки нового корпуса дома отдыха. Никаких лирических чувств местная «топталочка» у него не вызывает — он сам побывал на ней, все увидел своими глазами и воспринял увиденное без всяких положительных эмоций. Однако потом Костя вдруг заговорил о судьбе, истории и памяти — после того, как сестра Саши юная Настя темпераментно поведала герою, что такое танцплощадка в жизни их городка.

Если в фильме есть персонаж, который меньше всего подходит для высказывания сокровенных авторских чувств, так это именно Настя. Актриса А. Назарьева играет существо настолько взбалмошное и импульсивное, что доверить ей авторское слово означает тут же его скомпрометировать. Должно же быть хоть какое-то соответствие между сущностью персонажа и его словами и поступками. Так вот, весьма сомнительно, чтобы не слишком преуспевающая за школьной партой старшеклассница, которую больше всего на свете интересуют увеселения, предлагаемые танцплощадкой, могла своим рассказом перевернуть Костину душу. Мы ведь не забыли этот душераздирающий эпизод, когда сестра, чтобы увести Настю с танцев и посадить за уроки, на виду у всех обнажает ее, разрывая на ней платье. Между прочим, не самая лучшая воспитательная мера. Но в этом фильме все можно — только бы эпатировать зрителя. И вот эта самая принародно оскорбленная девушка, которой впору от стыда сгореть, скрыться с глаз людских,— именно она, утверждают авторы, переубеждает Костю. Теперь он, чтобы сохранить танцплощадку, готов лететь в областной центр, чтобы остановить мехколонну, которая вот-вот должна прибыть для работ по сносу.

Если по жизни — получается вопиющая нелепость. Инженер, для которого это первая стройка (так говорится в фильме), причем строить-то он должен дом отдыха (а их в стране явно не хватает), готов послать к черту свою только-только складывающуюся профессиональную репутацию, заставить начальство потратить немалые средства (проект-то придется менять) не по реальной необходимости (ну, скажем, если бы речь шла о той же Библиотеке имени Ленина), а из-за самой обычной танцплощадки. Это если по жизни. А если «как в кино», то ничего, можно. Ведь сценарий благополучно прошел необходимые инстанции, художественный совет киностудии не только одобрил фильм, но и выдвинул его на первую категорию...

Если по жизни... Впрочем, мы знаем немало пьес и романов да и фильмов (вспомним хотя бы «Обратную связь»), сделанных именно по жизни, в которых показано, чего стоит изменить утвержденный проект, сколько сил и нервов приходится потратить людям, чтобы добиться этих изменений.

А если «как в кино»... Впрочем,

и кино бывает разное. Да это же кино не всерьез, скажут мне, развлекательное. Вот именно, почему-то к развлекательным и комедийным картинам мы порой предъявляем какие-то другие, облегченные требования: было бы развлекательно, а жизненную правду можно ради этого и в сторону — на время, конечно.

Но все дело в том, из чего рождается комедия — из мироощущения художника или из соображений о том, что для этого жанра нужны только некоторые технические навыки, умение использовать несколько «вечных» трюков и положений и полное отключение от действительности и ее проблем. Например, Саша ни с того, ни с сего лупит

Костю тяжелой сумкой по голове. Для чего, думаете? А чтобы зритель посмеялся, расслабился.

Но вернемся к сюжету. Выстраивали его авторы, как говорится, не мудрствуя лукаво.

Итак, Саша болезненно не любит танцплощадку и до поры до времени подозрительно относится к Косте — он кажется ей заезжим хлыщом, который может соблазнить сестру Настю. Мы же сразу понимаем, что Саша и Костя в конце концов полюбят друг друга и, конечно, не обманываемся в своей догадке. Только Костя, полюбив Сашу, уже, как мы знаем, не хочет сносить танцплощадку — он, оказывается, понял, какое это святое место для горожан. Саша некоторое время с ним не соглашается, но потом понимает высокие мотивы, по которым танцплощадку нужно сохранить, и признается: «Ну, боль моя, конечно. Но ведь и юность, и счастье, и беда, и надежда». Столь решительный и столь плохо мотивированный поворот на 180 градусов яснее ясного говорит о том, что мы имеем дело не с подлинно художественным характером, во всех изгибах которого, даже самых крутых, должна быть жизненная и художественная логика, а с авторской марионеткой.

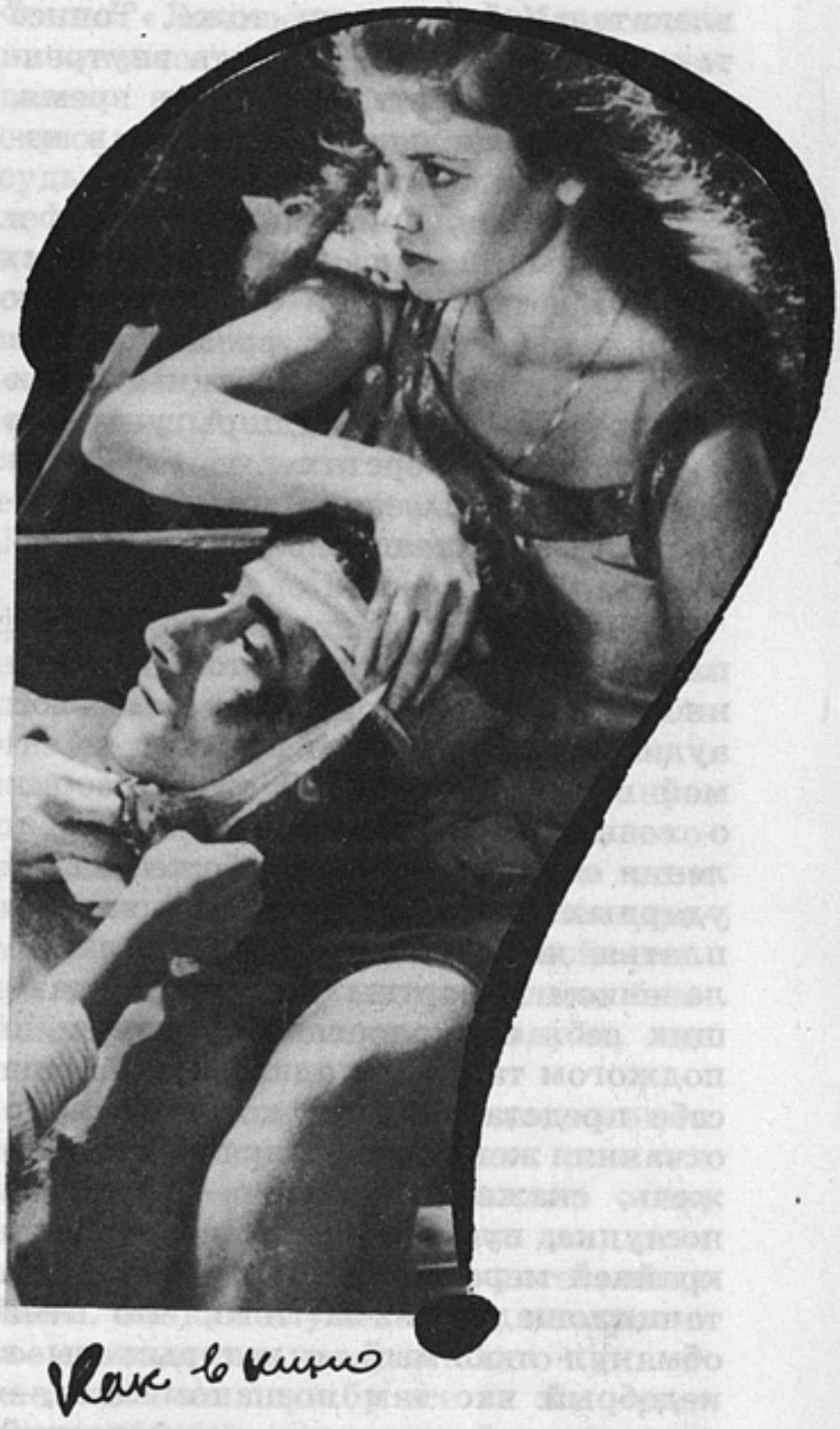
Так и ждешь, что в финале именно Саша грудью встанет перед бульдозером, покусившимся на танцплощадку. Но нет. Тут авторы придумали «оригинальный» ход: молодежь организовала что-то вроде пикетов, заняла танцплощадку, танцует. И не только молодежь. Сюда пришли представители старшего поколения, те, кто когда-то, в сорок первом, уходил отсюда на фронт. Впечатлительный Костя, когда Настя рассказывала ему про танцплощадку, живо представил себя в образе солдата Великой Отечественной. И режиссер не отказал себе в удовольствии реализовать Костины грезы на экране, но как художественно бестактно, с каким плохим вкусом это сделано!

Прямо скажу: претендующий на высокую патетику эпизод показался мне кощунственным — можно ли таким способом напоминать о том, что впрямь стало болью и памятью нашего народа?.. А уместно ли к тому же показывать, да еще в дурном гриме, пожилую лирическую пару, инфантильно выясняющую на танцплощадке свои, так и непонятно почему, несложившиеся отношения?

Итак, танцующие готовы отразить натиск мехколонны. Но бульдозер в смущении останавливается, а начальник мехколонны — он сразу все понял,— не дрогнув, заявляет: «Костя прав. Проект надо менять. Корпус дома отдыха будем строить в другом месте. А площадку сохранить надо». (Этого бы начальника к дому Пашкова! Но там такого почему-то не оказалось, и поэтому, видимо, строители, ничтоже сумняшеся, обмотали тросом пилон баженовской ограды и тягачами повалили его — чтобы техника могла пройти. Не верите? Прочтите статью О. Чайковской, «ЛГ», 1986, № 13.)

Мы как-то привыкли к неудаче относиться снисходительно — мол, художник имеет на нее право, не всегда же шедевры получаются и т. д. Это, конечно, правда — художник имеет такое право. Тем более что шедевры действительно не запланируешь. Только мне кажется, что в данном случае никто шедевра и не ждал. Больше того, если бы лиц, причастных к тому, что этот сценарий был запущен в производство, спросить поодиночке, в частном порядке, стоило ли это делать, ответы, я думаю, были бы схожими: не стоило. Сценарий, мол, неудачен. И другие бы причины назвали. Так почему же, образовав компетентную инстанцию, эти же люди дружно высказали другое мнение? Не потому ли, что таким образом никто не брал на себя личной ответственности за плохой фильм?

Если судить по «Танцплощадке», то процессы обновления, происходя-



щие в нашей жизни, пока еще слабо коснулись кинематографа. Я понимаю, разумеется, что фильм делается дольше, чем, скажем, спектакль, что обновление, которым живет страна, именно по этой причине пока еще не отразилось на экране. Но ведь выходящие сегодня фильмы мы смотрим все-таки другими глазами и с другими чувствами. Когда возникает общественная потребность осмыслить переломное время, то само время выдвигает людей, для которых это становится внутренней потребностью.

Только не надо думать, что эта потребность может проявиться лишь в серьезных жанрах — нет, и в раз-

влекательной комедии тоже. Точнее так: если у художника есть внутренняя необходимость осмыслить время, то она обязательно проявится, в каком бы жанре он ни работал.

С. Самсонов, пришедший в кино в 50-е годы, делал фильмы разных жанров и тем, но они были впрямую сопряжены со своим временем. Не скажу, что все его картины были безупречны, но и в «Попрыгунье», и в «Огненных верстах», и в «Оптимистической трагедии» время, его плодотворные тенденции безусловно прочитывались.

В режиссерской партитуре «Танцплощадки» прочитывается совсем иное: стремление угодить массовой аудитории с помощью приемов не самой высокой пробы. Я уже говорил о сознательно избранной, с позволения сказать, эстетике убожества, об ударных эпизодах с разрыванием платья на груди героини, с разоблачением курортных мужей, выдающих себя за холостяков, наконец, с поджогом танцплощадки. Можно еще себе представить, что доведенная до отчаяния жена алкоголика может поджечь, скажем, пивную — в таком поступке, пусть он и дикий, есть по крайней мере своя логика. Но сжечь танцплощадку из-за того, что тебя обманул любимый, с которым ты в недобрый час там познакомилась,— согласитесь, это уже клинический случай. Впрочем, стоит ли искать логику в поступках персонажей, когда авторы считают, что жанр освобождает их от подобных обязательств хотя бы перед собой? Зато в авторских действиях логика ощущается. Это несокрушимая логика людей, уверенных, что цель оправдывает средства.

Какова же цель? Успех. Массовый успех. Любой ценой. И не упрекайте создателей фильма в пошлости. Они, можно сказать, ставили на нее, не без оснований полагая, что пошлость по-своему привлекательна. Разумеется, для тех, о чьих вкусах хочется спорить.

Что ж, авторы скорей всего обеспечили себе успех, на который делали ставку. Страна у нас большая, комедия, да еще романтическая, да еще музыкальная, да еще с «клубничкой», зрителей соберет, так что с финансовой точки зрения, наверное, все будет в порядке. С одной стороны, это хорошо — окупятся средства, вложенные в производство фильма. Но с другой — плохо, потому что коммерческий критерий успеха в кино не учитывает его идеологического, культурного воздействия. А наверное, назрела необходимость как следует подумать над другим критерием успеха, который имеет в виду прежде всего идейно-художественную ценность фильма. Тогда, по крайней мере, режиссеры, завоевавшие успех чисто коммерческий, лишатся своего коронного аргумента, обычно предъявляемого с высокой трибуны: «Мой фильм любит зритель».

Вот на какие размышления наводит «Танцплощадка».

P. S. Фильм получил первую категорию — так принято называть первую группу по оплате. Не подтверждено ли тем самым, что коммерческие расчеты оказались фактором решающим в случае и с этой картиной? Если бы «Танцплощадку» судили по критериям, учитывающим идейно-художественные качества произведения, вряд ли бы она заслужила такую высокую оценку.

Не пора ли наконец поставить вопрос о том, всегда ли принципиальны художественные советы студий, выдвигающие тот или иной фильм на первую категорию? С одной стороны, никто не хочет поощрять серость, пошлость и идейное убожество. Но с другой стороны, почему-то нередко получается так, что именно означенные качества и поощряются, прикрытые то актуальной темой, то дефицитным жанром, то заслугами авторов перед кинематографом. Нормально ли это?

Л. ПОЛЬСКАЯ

Папа не любит маму

Разборы и размышления

«Личное дело судьи Ивановой»

Фильм «Личное дело судьи Ивановой» начинается с эпизода ударного, мгновенно закручивающего драматическую пружину действия: в квартире судьи Ивановой среди множества телефонных звонков раздается один, неожиданный, страшный, высоким стилем говоря — судьбоносный. Неизвестная доброжелательница сообщает «судьихе», что ее муж давно от нее «бегает»... А еще через минуту от того же корреспондента нечаянно получает информацию о своем отце и дочка Лена четырнадцати лет.

Авторы умело включают зрителя в фильм: наше сознание легко допускает возможность подобного звонка и даже пытается отыскать в памяти нечто похожее, рассказанное кем-то о ком-то... С точки же зрения жанра, произведение, с которым мы только-только вступаем в контакт, в этом эпизоде проявляет себя как мелодрама. Именно ей чаще всего свойственны такие крутые, эмоционально бьющие завязки: смерть, разлука, несчастье.

Карты раскрыты сразу, диспозиция ясна: отец сорока лет, мать того же возраста и любимая женщина отца, преподавательница музыки двадцати шести лет да к тому же учительница Лены. Этакая случайность, ненарочитое совпадение, которые часто привлекает себе на службу все та же мелодрама. Но здесь, пожалуй, в последний раз мы вспоминаем про этот славный жанр. Далее он не имеет к фильму никакого отношения.

Едва определившийся традиционный треугольник авторы фильма размыкают, чтобы впустить четвертый персонаж — дочь судьи Ивановой. Обычно дети выступают в подобных

«ЛИЧНОЕ ДЕЛО СУДЬИ ИВАНОВОЙ» Сценарий Г. Щербаковой. Постановка И. Фрэза. Оператор И. Фрэз-младший. Художник О. Кравченя. Композитор М. Минков. Звукооператор Д. Боголепов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1985.

сюжетных обстоятельствах объектами страдательными, подчиненными, пассивными. На них как бы проецируются ход и последствия драмы, в их глазах и судьбах отражаются те битвы, которые над их головами ведут взрослые — в своем обособленном и недоступном мире.

Но в фильме «Личное дело судьи Ивановой» все иначе, в первую очередь оттого, что изменен — изначально, принципиально — ракурс повествования. Здесь в центре девочка Лена (Оксана Дацкая). Именно она, ее переживания, поступки, чувства интересуют авторов картины.

Ребенок и адюльтер — сюжетная ситуация, которая, надо признаться, редко встречается в нашем кино. Признанный мастер «школьного фильма», Илья Фрэз и раньше не сторонился острых психологических сюжетов. Даже когда многие его коллеги по детскому кино ушли в «жанр», увлеклись детективами и приключениями, он упорно продолжал исследовать мир души ребенка, подростка, отрока. Вспомним хотя бы его фильм «Вам и не снилось», сделанный совместно с тем же драматургом — Галиной Щербаковой. Современная версия Ромео и Джульетты вырастала из ситуации, всеми своим корнями уходящей в реальное, конкретно узнаваемое бытие. То же было и в «Хомуте для Маркиза», где глазами ребенка видели мы драму семьи алкоголика.

Но каждый новый фильм — новый опыт, который ставят сценарист и режиссер. Он неповторим, как бы ни были близки тема, сюжет, возраст героев, наконец, конфликт, положенный в основу произведения.

«Личное дело судьи Ивановой» дает нам возможность посмотреть на традиционную для искусства ситуацию любовного треугольника с точки зрения совершенно неожиданной — с позиции подростка девочки. Трудно представить себе те возможные параметры, которыми может обладать такой замысел. Прикидывая гипотетические возможности подобной литературной ситуации для авторской трактовки, мы можем только восклицать да ахать — настолько они многогранны, многослойны и невероятно трудны для преломления на экране.

Момент вины взрослых перед ребенком, чувство раскаяния, притом, что обстоятельства оказываются сильнее человека,— все это должно работать на образ главной героини фильма — школьницы, которая еще лишь интуитивно ощущает опасность, нависшую над домом. Здесь, наверное, проявится «контрапункт фильма». Однако это лишь предположения, связанные с самим замыслом. Нам же надо сверить их с результатом — с фильмом.

В самой завязке сюжет оказывается как бы на перепутье: в какую сторону пойдут авторы? Две возможности прослеживаются особенно четко: проблемный фильм, социальный анализ, стремящийся к обобщению, или психологическая драма, которая, как правило, ориентируется на яркий «индивидуальный случай». Выбран второй путь.

В ту пору, когда подросток задает себе вопросы о том, что такое любовь и какой она должна быть (должна!), Лена попадает в ситуацию семейного разлада. На ее глазах рушится любовь отца к матери, возникает новая любовь, «незаконная» или, как чаще говорят в этом возрасте, «несправедливая». В этой семейной каше Лена проявляет себя по-разному: то слишком рассудительно, то — что чаще — безрассудно и решительно. Она обнаруживает колоссальную способность к поступкам охранительного свойства, которая, на мой взгляд, психологически превышает способности ее возраста и житейского опыта. Она уязвлена, обижена, но в меньшей степени ей — по воле авторов — присущи страх, ранимость, растерянность, характерные для ее возраста.

Признание психологами максимализма как нормы подросткового поведения неожиданно обернулось в кинематографе (да отчасти и в литературе) чем-то вроде убеждения, что

«Личное дело судьи Ивановой»

«экстравагантный поступок» суть самое верное выражение личностной незавершенности, единственная форма спонтанных проявлений юного существа. Разве не кромсала занавески на платье героиня фильма «Шла собака по роялю»? Разве не в таком же платье ворвалась на танцплощадку «наследница по прямой»? А не она ли — и Лена Бессольцева тоже — остриглась наголо в знак протеста? Вспомним героя фильма «Вам и не снилось», который, разбивая стекло, выпрыгивает из окна многоэтажного дома... Насколько мотивированы эти поступки логикой характера персонажей и концепцией авторов?

«Наследница по прямой» от желания досадить герою теряет чувство реальности, ее эскапады — от полудетской неразумности. И режиссер исследует именно этот тип личностного самовыявления. Прыжок Ромы из окна тоже понятен: здесь дети разумнее отцов и матерей, которые никак не возьмут в толк, что в девятом классе можно полюбить! Закрыли на ключ? Но я вырвусь!

Ситуация Лены Ивановой дает возможность для разных трактовок, однако упор создатели фильма делают все-таки на экстравагантном поступке, на абсурдном поведении. Лена не раз врывается в дом учительницы с требованиями порвать отношения с отцом и при этом осматривает все комнаты с видом профессионального сыщика. Она звонит Ольге Николаевне по телефону с выговором: почему та не берет трубку, зная, что звонит отец... Она намеренно защемляет пальцы дверью — чтобы отделаться от уроков преподавательницы музыки...

Воспитание чувств, выделывание в человека обычно проходит через этап нечувствительности к чужой боли. К тому же трудно требовать от подростка понимания в такой, мягко говоря, деликатной ситуации. Да и надо ли требовать?

Долгое время семья судьи Ивановой жила в обстановке мрачной и молчаливой. Все обо всем знали, но никто ни с кем в словесные объяснения не входил. Быть может, такое тихое, без истерических вспышек пережидание несчастья и является школой воспитания чувств — чувства ценности любви, ее способности к долготерпению, смирению, наконец.

Авторами выбран едва ли не самый значительный и плодотворный момент в становлении личности: во вселенную, кроме собственного «я», включаются и другие люди. Лена поставлена в тяжелейшие условия: уязвлено едва пробивающееся самолюбие, разрушается идеальное представление о том, что такое любовь. Но незаметны стороннему взору эти труды взросления. И как трудно совладать с ними кинематографу! Потому что спрятаны они чаще всего слишком глубоко, потому что чаще всего слово в этом случае беспомощно, а вот поступок... Так, быть может, апология экстравагантного поступка — это выражение растерянности киноискусства перед героем подростком? Пусть, мол, выражает себя в действии. К тому же поступок так ярок, выразителен, динамичен, с точки зрения сюжета.

Героиня фильма действует, можно сказать, напропалую. В фильме — против этого трудно возразить — чувствуется осуждение некоторых эскапад Лены, в частности, ее агрессии против Ольги Николаевны. Но, как известно, понять — значит простить, и авторы явно демонстрируют нам эту взаимосвязь, целиком отдавая свои симпатии юной героине.

Иногда мы видим Лену слишком разумной для ее возраста, порой она нежна, порой просто по-детски упрямa. Но доминанта характера постоянна: перед нами импульсивная, еще не знающая над собой никакого внутреннего суда особа.

Погрузив свою героиню в ситуацию семейной драмы, авторы как бы отсекли девочку от всего мира, сделали ее лабораторным персонажем. У фильма, несмотря на досконально выверенную бытовую фактуру, нет широкого дыхания — нет социального фона, атмосферы жизни. Лена входит в фильм и живет в нем так, будто никаких сигналов извне не поступает. Четырнадцатилетняя девочка середины восьмидесятых годов? Нашими стараниями, нашим зрительским опытом фильм погружается в сегодняшний контекст, и героиня в нашем восприятии все-таки живет в мире, где уже есть «Пацаны» и «Чучело». Достраиваем эту модель мы сами, расширяя замкнутый мир Лены Ивановой.

Что же касается самой сюжетной ситуации, то психологически и социально она достоверна.

Все трое взрослых — мать, отец и Ольга Николаевна — люди откровенно симпатичные. Нам даже не надо делать усилий, чтобы, оправдывая кого-то из них, отыскивать так называемую свою правду. Тем сложнее коллизия: хочется, чтобы каждому из них было хорошо, а это невозможно. Кто-то обязательно должен пострадать. Сюжетная канва истории настолько обыкновенна, даже банальна, что мы, зрители, легко усваиваем диалектику ситуации. Для того, конечно, чтобы, преодолев верхний, событийный слой сюжета, дойти вместе с создателями фильма до самого интересного и трудного, того, что называют диалектикой души.

Однако нас останавливают на полпути.

Ближе всех к сути оказывается исполнительница заглавной роли Наталья Гундарева — она убедительна в своей линии: женщина, которая поначалу просто не может поверить в случившееся, затем решает: «Ни за что не отдам» — и терпеливо, без взрывов, старается перетерпеть горе. Но Сергей Шакуров оказался чужд своей роли. Эпизод в парке дался легко: здесь он — человек, пораженный любовью, само воплощение любви (в каком-то смысле этот эпизод — парафраз роли, сыгранной в «Любимой женщине механика Гаврилова»). Но

«Личное дело судьи Ивановой». Лена — Оксана Дацкая, Сергей — С. Шакуров

все, что надо было сделать далее, на плоскости, так сказать, бытовой... там, где предстояло сыграть чувство потаенное, не имеющее права выйти наружу, сыграть интеллигента, задавленного обстоятельствами, не сумевшего сделать окончательный выбор,— там Шакуров достаточно прямолинейно играет отца семейства, заведшего интригу на стороне, отчего ему, естественно, неловко.

В каждом человеке есть стороны скрытые и, быть может, не обязательно светлые. Но эта вторая жизнь персонажей ушла из сферы интересов режиссера. Вернее, она, эта жизнь, как бы передоверена персонажам второстепенным, эпизодическим. Вот одна из таких альтернативных позиций фильма: в семье одноклассницы Лены произошло похожее семейное несчастье: ушел из дома отец. Исполненная чувства сострадания, Лена приходит к подруге и наталкивается на яростную агрессивность девочки. Выходит так, будто эпизод понадобился лишь функционально. В нем на двоих разложено то, что может сосуществовать в одном человеке. И будь Лена «нагружена» теми же качествами, ее образ нисколько бы не проиграл, наоборот — приобрел недостающую ему объемность.

Долготерпение и интеллигентное умение во всех обстоятельствах «держать лицо» — так ведет себя судья Любовь Иванова — отрицается матерью Лениной одноклассницы: та кричит, осуждает мужа, клянет его на глазах дочери. Опять! Одним — светлое, а другим — темное, отталкивающее.

Лена, придя к матери на работу, попадает на бракоразводный процесс, участники которого похожи на персонажей из фарса. Нужен ли фильму именно такой — по жанру и исполнению — эпизод, выпадающий из стилистики всего фильма и как бы сбивающий на несколько минут сложив-

шиеся зрительские установки? Сцена развода — это реализованные в чужой судьбе страхи и матери, и дочери. Но решенный в неожиданно анекдотическом ключе, эпизод теряет свой смысловой заряд и никак не откликается в дальнейшем развитии сюжета, становясь лишь комической паузой.

Фильм состоит как бы из двух частей, которые — в реальном времени — разделены перерывом в пятьсот дней. Ровно столько длилось отсутствие в городе Ольги Николаевны (М. Зудина), решившей (прежде всего из-за Лены) порвать с ее отцом.

Первая часть — это рассказ и анализ. Вторая — гораздо более короткая — подведение итогов. За те самые пятьсот дней Лена совершила скачок от отрочества в юность: мы встречаемся с нею в день получения паспорта и в день возвращения в город преподавательницы музыки. Как все это время жила семья, мы можем только предполагать. Все успокоились, успокоилась и Лена в кругу заботливых, интеллигентных родителей? Или напряженность держалась на прежнем уровне? Неизвестно. Нам предъявляют результат: Лена в прежней своей подростковой запальчивости бежит снова к Ольге Николаевне, чтобы, надо полагать, высказать той в лицо что-то резкое... Однако в последний момент останавливается.

А в это время происходит решительное объяснение Ольги Николаевны с ее отцом — они расстаются. Чуть позже, вечером, Любовь Иванова, судья, произносит наконец «приговор» своему мужу: двойственности она более не потерпит...

Казалось бы, все герои пришли к своему личному финалу. Но вдруг Лена, не сказавшись родителям, бросается в аэропорт — вот дань прошлым порывам! — чтобы улететь куда глаза глядят. По-прежнему, выходит, сумбур, неразбериха душевная выказывают себя спонтанным действием. Но здесь, в аэропорту, увидев слезы на щеках девушки, присел рядом с ней мужчина средних лет, обозначенный в титрах как Незнакомец (в другое время такой персонаж назвали бы Deus ex machina), сел, тут же все понял, тут же нашел нужные слова, все объяснил. После его слов мы и расстались с героиней, которая в задумчивости стояла у окна и глядела на летное поле. Знак достаточно отчетливый: новый этап жизни наступает... Нас подвели к точке, в которой все определено — скорее всего семья сохранится, а Лена после беседы с Незнакомцем обретет взрослую способность к рассуждениям взамен диких поступков.

Что касается зрителей, они получили еще одну картину, которая займет место в ряду фильмов о воспитании чувств. И мы не имеем права отказать ей в этом, потому что слова о том, как жить, были произнесены верные и мудрые.

Фильм нельзя упрекнуть в фальши — он сделан искренне. Но вот задумываешься: а достаточно ли теперь в разговоре о подростках только одной этой искренней интонации?

Искренность, конечно, в наше время в дефиците. Ее надо ценить. Но, восполняя наши потребности в ней, авторы фильма должны осознавать, что их произведение — с темой, которую они избрали, с кругом проблем, которые обозначены,— имеет таких соседей во времени, как уже упомянутые «Чучело» и «Пацаны», как «Чужие письма», как «Оглянись» и «Соучастники» — словом, фильмы, поднявшиеся выше правдоподобия быта и фактуры, выше занимательной истории, способной поддерживать к себе интерес до финального кадра. «Личное дело судьи Ивановой» заденет, конечно, эмоции зрителя — тема горячая, сюжет непридуманный. Но для того чтобы зрителя расшевелить, разбередить, нужна не только интонация искренности — нужна та полнота художественного анализа, за которой открылось бы нам новое знание о жизни и о человеке, о сокровенных тайнах его души.

Людмила ЛЕМЕШЕВА

Стать личностью

Украинское кино: путь к герою 80-х

Мы хотим предложить читателю не коллективный портрет группы украинских режиссеров одного кинематографического поколения, но портрет более или менее общего для них типа героя, в чьей судьбе угадываются черты духовного опыта яркой общественной и культурной эпохи, породившей и самого героя, и его создателей.

Кажется,не так уж и давно обрушился на зрителя этот вешний ливень красок и звуков — пришли в украинское кино новые люди и принесли с собой новое качество авторства — печать неповторимой человеческой индивидуальности, объявившей о себе с непривычной силой и смелостью. Все было ошеломительно новым: сюжеты, герои, идеи, язык.

Правда, при всей бесспорной самобытности творчество молодых киевских режиссеров 60-х годов содержало гораздо больше черт генетического родства, чем это могло показаться на первый взгляд. Поэтика их уходила общими корнями в кинематограф раннего Довженко и глубже — в традиции раннего Гоголя, и еще глубже — в эпическую культуру украинского народа: в его думы, песни и сказки, в его мифы и предания.

Художественные задачи, которые отважно взялись решать эти режиссеры, вовсе не сводились к поискам нового пластического языка, как казалось некоторым критикам,— за этими поисками стоял резко вспыхнувший интерес к новому кругу тем и идей; а этот интерес был порожден глубинной перестройкой общественного сознания.

Это ведь только у тех, кто идет по следу чужих эстетических открытий, все начинается и кончается «формой», то есть чем-то внешним. У первопроходцев же вопрос формы — самое что ни на есть внутреннее дело, требующее страстных затрат ума и воли. Преодоление собственной инерции и чужой косности, издержки боевого пыла, влечение к невозможному, к пределу, подчас приводящее к тупику, трудные выходы из кризиса, самоупоение и идущее об руку с ним тайное самоотрицание,— все это есть вопрос содержания. В конечном итоге — вопрос героя и его отношений с действительностью.

Лирического киногероя, который будет нас здесь интересовать, и его отношение к миру можно назвать романтическими, но памятуя, что все

термины, даже самые общепринятые, условны и не исчерпывают ни сущности, ни богатства явления.

И на самом деле, считать ли романтизмом стремление современного художника разобраться как бы наново и по существу в извечной природе человека и его призвании, обнаружить невыявленные возможности личности, проверить и уточнить готовые представления о мире? Не путь ли это лишь к другому, более высокому уровню реализма?

Давно замечено, что всякий существенный шаг вперед сопровождается возвратом к «началу», к переосмыслению начала. Вот и нашему герою пришлось перво-наперво вернуться к своим дальним истокам и корням, попытаться извлечь из наследия «забытых предков» живые зерна, крупицы нравственного и эстетического опыта. «Это не поворот назад, это поворот к новому знанию о современном человеке, к тем пластам, которые человек только теперь почувствовал на дне своей души»[1],— уточнял критик Лев Аннинский сущность явления, захватившего не одно лишь молодое украинское кино. Оно дало пышные цветы и богатые плоды в советской литературе и искусстве двух предыдущих десятилетий.

Мы и хотим предложить читателю не коллективный портрет группы украинских режиссеров одного кинематографического поколения, но портрет более или менее общего для них типа героя, в чьей судьбе угадываются черты духовного опыта яркой общественной и культурной эпохи, породившей и самого героя, и его создателей.

●

...Итак, начало относится к тому моменту, когда в «Тенях забытых предков» режиссер Сергей Параджанов с помощью тончайших современных киносредств по-новому увидел и

[1] Аннинский Л. Контакты. М., 1982, с. 187.

«Каменный крест». Режиссер Л. Осыка

переосмыслил первоначальную картину мира — простого, цельного, замкнутого внутри себя, безусловно ограниченного, но по-своему гармоничного. И тут же выделил из него, отколол от целого отдельную человеческую личность.

У Леонида Осыки в «Каменном кресте» (экранизация двух новелл украинского классика Василя Стефаника) это выглядело так.

Человек освоил лоскуток бедной земли; здесь, на пустынном бугре, покалечился, здесь износил свою силу и избыл свой век. Но когда привелось проститься с родным краем, оказалось, что нет ничего у него дороже, чем этот жалкий клочок земли. Положить бы его за пазуху да и взять с собой в мир...

Но землю с собой не унесешь — разве что ту, что въелась черными бороздами в трещины на ладонях, в голые разбитые пятки. Втащил человек тяжелый каменный крест на бугор, поставил его как памятник своей душе, освятившей это бесплодное место, а потом обратился к односельчанам с последней просьбой: не обходить его стороной, когда станут на праздник кропить поля святой водой.

Люди пообещали, и он, надрываясь сердцем, простился с ними, а заодно простился с женой, как прощаются перед смертью, а не перед совместной дальней дорогой. С хоругвями в руках, плача и причитая, народ проводил его с семьей и тощим скарбом до околицы и отпел их в церкви как покойников: «за упокой души раба божия Ивана, Катерины и детей их...»

Мы присутствовали в этом фильме при драме человека, крестьянина, обрывавшего пуповину, что связала его с родом-племенем, с тем организмом, частью которого он привык себя сознавать, который надежно охранял если не его жизнь, то его совесть. Дерзнув совершить первый самостоятельный поступок — уехать за океан на поиски более легкого хлеба — отныне он принял на свою личную ответственность и все дальнейшие свои поступки. Нет больше для него круговой поруки и в добре, и в зле. Есть никем не подстрахованный, ничем не защищенный индивид. Перед лицом мира. В котором он должен или погибнуть, или выжить. Выжить не только физически, выжить духовно, нравственно, что труднее.

Конечно, из драмы разрыва с патриархальной общностью, с коллективным сознанием может возникнуть драма рождения индивидуального нравственного сознания, становления свободной человеческой личности.

Но куда до таких головокружительных высот бедному старому Ивану Дидуху! Тем более драма его осложнена тем, что прощается он не только с малой родиной, но и с большой. Сменив расписной карпатский наряд на стандартный европейский костюм, он окажется беззащитным перед другой механистичной силой — цивилизованным урбанизмом,— которая, лишив его привычных ценностей, скорее всего не даст ничего взамен. Одно чувство сиротства.

Через пять лет после создания «Каменного креста» известный актер Иван Миколайчук вместе с поэтом Виталием Коротичем задумают снова обратиться к этой теме — проследить за судьбой героя во времени, за его человеческой эволюцией. Так возникнет киносценарий «По ту сторону ночи». Потом Миколайчук снимет по нему фильм «Такая поздняя, такая теплая осень». Увы, фильм не получится. И не только по причинам субъективного характера: в украинском кино шли свои глубинные процессы, которые не могли не сказаться на художественном результате опоздавшей картины.

Однако продолжим идейный сюжет судьбы — не карпатского крестьянина, но условного героя (как если бы он был творением одного автора).

...Порвав путы коллективного сознания и кое-каких уже изживших себя общественных условностей, получив право на индивидуальность, на самостоятельное мышление и самостоя-

тельные поступки, герой отправился... на поиски своего «я», наслаждаясь открывшимися неограниченными, как ему казалось, возможностями самопознания и самовыражения, ребячески изумляясь богатству и сложности своего внутреннего мира.

Овладевший им аффект свободы и впрямь породил неожиданные фантазии, эстетические и интеллектуальные прозрения, жизнь на грани сна и яви, мечтательную память о том, чего никогда не было,— об абсолютном идеале.

Какой щедростью средств, красок был отмечен режиссерский дебют Юрия Ильенко в «Вечере накануне Ивана Купалы»! Необычность формы, богатство выдумки стремительным потоком выплеснулись на зрителя. «Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе...»

Если пробиться через хитросплетения скрытых метафор и открытых символов, то за пышным орнаментом кинематографических образов проступит мир, где явь и небылицы уживаются еще в самом тесном и отнюдь не враждебном соседстве, где реализуются сны, сбываются не только мечты, но и пророчества.

Это — юный мир, мир цельный, где «мечтать» еще означало «жить»...

В горячечной атмосфере «Вечера...» угадывалось то еще не израсходованное чувство жизни, которое скрывалось и за строгой простотой «Каменного креста», и за аскетичностью «Комиссаров» Николая Мащенко, снятых примерно в одно время.

Художник отнюдь не торопился прервать восторженное кружение героя в открытом пространстве вечных ценностей. И праздник авторского самовыражения — с ослаблением силы первоначального порыва — стал незаметно вырождаться в культ самовыражения, в условность нового, декоративно-прикладного рода.

Уже в «Захаре Беркуте» (1971) Леонид Осыка отдаст щедрую дань наметившейся моде на зрелищность и «живописность», на романтическую приподнятость тона и эстетизацию старинного быта. Правда, Юрий Ильенко в том же 1971 году создаст «Белую птицу с черной отметиной», где рискнет на своем прихотливом поэтическом языке заговорить о сложных драматических событиях совсем недавнего прошлого — о борьбе за утверждение социализма на западноукраинских землях перед самой Отечественной войной и сразу после нее.

Трагические противоречия той поры романтической логикой уже не разрешишь, в стройные рамки притчи не уложишь. Наверное, отсюда напряженность и нервность, повышенная экспрессивность художественного языка в этом фильме, отсюда стыковка кричаще разнородного материала, сознательный жанровый и стилистический эклектизм.

Перепутался, перетасовался, надломился мир — распалась и форма... А фильм тем не менее получился живой и страстный, он бережно нес в себе многие традиционные черты героического народного эпоса, был согрет изнутри неподдельной любовью авторов к своим героям (напомним, что сценарий написан режиссером совместно с Иваном Миколайчуком).

Зато в следующей ленте Ильенко — «Наперекор всему» — изощренная избыточная образность вступила уже в откровенный конфликт с суровым жизненным материалом и с большой общественной идеей, положенной в основу действия.

Самым горячим поклонникам «живописности» в кино с какого-то момента пришлось умерить восторги — особенно когда к расходившемуся в полную силу (и не на одной студии имени А. П. Довженко) празднику самовыражения подключились эпигоны. С ними и явились штампы раскованности, шаблоны самобытности, ходячие мифологические схемы и стереотипы свободной мысли, как это ни нелепо и несообразно звучит. Игра от избытка жизни и сил стала у эпигонов игрой, маскирующей бедность и банальность смысла.

«Белая птица с черной отметиной».
Режиссер Ю. Ильенко

Опасность «художественного герметизма» (Л. Аннинский), начавшую витать над творчеством киевских режиссеров «новой волны», поспешили заметить многие их критики, но зато мало кто оценил по достоинству ту нелегкую операцию, которую они проделали над собственным творческим сознанием в последующие годы,— ища за пределами своей манеры и внутри нее самой возможность движения, развития.

В частности, Юрий Ильенко попробовал преодолеть кризис тем, что дал его испытать героям своего очередного фильма «Мечтать и жить». Это в каком-то смысле была попытка — к сожалению, неудавшаяся — честного самоанализа: ведь за кризисом определенной формы всегда скрывается кризис определенных отношений с миром.

Тревожиться же — и не одним только героям этой ленты — в самом деле было из-за чего.

Ибо реальная, а не сконструированная на уровне собственных экстазов действительность устроена так, что она о себе рано или поздно резко напоминает. Рано — тому, «кто посетил сей мир в его минуты роковые»: тогда приходится ориентироваться в большой истории сразу, делать недвусмысленный выбор, занимать позицию, действовать вместе со «всем миром», как это случилось с братьями Звонарями в «Белой птице...», Иваном Капелюхом и его односельчанами в фильме «Тревожный месяц вересень» Леонида Осыки, с комиссарами Николая Мащенко.

Поздно — в эпоху стабильности, когда социальная реальность может напоминать о себе неявно. А потому ее забвение, игнорирование, а тем паче сокрытие или даже мистификация дезориентируют человека исподволь, постепенно. Горькие плоды этой дезориентации достанутся нашей современнице — театральной актрисе Марии из ленты «Мечтать и жить»: «восторг души первоначальный» незаметно перейдет у нее в своего рода паралич души, она просто выпадет из жизни и только силой инерции будет бежать по кругу, некогда очерченному чужой творческой волей.

Но авторы — не без помощи привычных романтических чудес — дадут ей повод совершить паломничество в родные края, в «настоящую жизнь», искать там утраченные корни и почву, а заодно дорогу к людям. Начиная с этого фильма, в творчестве Ильенко «мечтать» и «жить» окажутся разведенными на два разных полюса. Мечтать — это одно, а жить — совсем, совсем другое...

Гораздо большую беспощадность и трезвость по отношению к своему

герою позже обнаружит Роман Балаян в своих «Полетах во сне и наяву».

Кто такой Сергей Макаров? Судя по всему, он тоже бывший романтик, формировавшийся в те самые 60-е годы, что породили и исследуемое нами кино. Есть на этом человеческом типе несмываемое тавро, по которому безошибочно узнают друг друга нынешние сорокалетние (не все, конечно, но, может быть, наиболее восприимчивые к духу времени).

Эксцентричность, программная «антимещанская» раскованность, страх показаться заурядным, банальным, «как все», жажда любой ценой «выделиться» (о чем с такой горькой самоиронией пишет в своей беззащитно искренней книге воспоминаний Людмила Гурченко), нетерпеливое желание праздника, наивные, но громогласные манифесты интеллектуальной и моральной свободы — за всеми этими крайностями стояло много здорового, свежего, косвенно отражавшего стремительные перемены в нашей общественной жизни, в том числе обострившийся интерес к уникальному миру личности. Запальчивость же и перебор, с какими отдельные молодые люди настаивали на самоценности своей индивидуальности, легко было оправдать их возрастом.

...Но вот мы застаем нашего героя — то бишь Сергея Макарова — на рубеже его сорокалетия. И не без сочувствия наблюдаем за его судорожными усилиями удержать в себе состояние «вольного полета». Увы, игры его великолепны, но тщетны, ибо все, что делает герой сегодня, уже только имитация: имитация праздничного мироощущения, которого больше нет; поэзии, которая его покинула; внутренней свободы, которая давно стала только внешней.

Ликующая неповторимая индивидуальность выродилась в надоевшего себе самому индивидуалиста, а вечный праздник — в уставшую от себя праздность. Такова подлинная траектория полета, совершенного героем во времени, таковы его «предварительные итоги». Приступы черной тоски догоняют его даже во сне.

В модную психотерапию, в этот современный вариант сказки о мертвой и живой воде В. Мережко и Р. Балаян, судя по всему, не верят. И не хотят пообещать своему герою, судорожно рыдающему в стогу сена, быстрого исцеления. Человеку можно облегчить любую ношу, кроме единственной: ношу бытия он должен нести сам.

●

Принципиально новым явлением в украинском кино оказался фильм «Вавилон-XX»[2] — яркий дебют Ивана Миколайчука в режиссуре. Здесь герой, чей духовный опыт нас интересует, подверг себя, свои пристрастия и иллюзии насмешке, как бы упреждая возможность чужого смеха, критического анализа со стороны.

Прямо скажем, нелегкое это искусство — увидеть себя со стороны, а подчас и вопреки себе самому. Для этого нужна не только честность, но и определенная душевная зрелость. Ибо когда появляется ирония, утверждал Томас Манн, это говорит уже об отсутствии наивности, а «любовь к такому духу искусства, в возможность которого уже не веришь, родит пародию»[3].

Шаг этот — то есть попытка взглянуть на собственный душевный и эстетический опыт с известной долей иронии — был очень нужным и своевременным (для украинского кино в целом), но не очень последовательным и, видимо, не до конца осознанным, — что и стало очевидно после появления второго режиссерского фильма Миколайчука «Такая поздняя, такая теплая осень», к которому мы можем, наконец, вернуться.

---

[2] Дискуссию о фильме «Вавилон-XX» см.: «Искусство кино», 1980, № 6, 10, 12.

[3] Манн Т. Письма. М., 1975, с. 31.

«Захар Беркут».
Режиссер Л. Осыка

Здесь автор попробовал заключить в рамки старой поэтической структуры не только легендарное прошлое одного буковинского села, но и его сегодняшний день. Но за восемь лет, прошедших после создания сценария, у автора изменилось мироощущение.

Текущий момент вообще плохо поддается поэтизации и мифологизации, особенно если этого пытаются достичь не напряжением мысли и чувства, а артистизмом стиля. Но за пятнадцать лет — от времен «Каменного креста» — украинское кино накопило свои шаблоны самобытности, позволяющие находить прежде, чем начали искать.

Короче, не было ничего удивительного в том, что в «Осени» получили мы не поэзию и не прозу, а «кино»: вяло, без былого вдохновения разыгранное праздничное представление в народных костюмах.

Когда цельный мир распался на части, когда гармония вечного и повседневного, материального и духовного, природного и социального, личного и коллективного рассогласована, человек испытывает инстинктивную потребность восстановить былое единство. То есть целостность своей личности. Норму.

Его попытки пойти облегченным путем — просто «вернуться домой» — тщетны; увы, домой возврата нет. Ленты «Мечтать и жить», «Такая поздняя, такая теплая осень», может быть, потому еще не удались, что в их основу была положена сомнительная в своей умозрительной правильности концепция. Отчего бы снова и снова возвращались к человеку проклятые вопросы, если бы существовало место — в пространстве или во времени,— где можно от них избавиться?..

(Между прочим, уже в «Каменном кресте» Леонида Осыки — и это одно из редких достоинств фильма — режиссер не только сумел воссоздать целостное состояние мира, но и влил каплю отрезвляющего аналитического яда в это, согласимся, чисто поэтическое переживание гармонии,

показав внутреннюю неподвижность, тупиковость реального общинного мира и неизбежную драму разрыва с ним. То есть грядущую эмансипацию личности.)

●

Существует более перспективный путь самовосполнения личности, хотя и неизмеримо более трудный: найти руководящую нить, общую идею жизни, поставить духовную задачу больше себя самого. В украинском кино это в первую очередь путь героев фильмов «Комиссары» и «Как закалялась сталь», Леси Украинки в «Иду к тебе», Овода в одноименном фильме, Елены и Инсарова в «Накануне» — у Николая Мащенко.

Этим героям повезло: они вовремя встретились с большой общественной идеей, поверили в нее. И отдали за нее самое дорогое, что есть у человека,— жизнь. Но «отдали» совсем не значит — «проиграли жизнь». Идея высвободила скрытые возможности личности, помогла обрести свою истинную сущность и реализовать ее в полном объеме. Она не только осветила смыслом каждодневное существование, но стала источником той силы сопротивляемости, той нравственной стойкости, которую противопоставляет человек своей беззащитности перед лицом любой стихии.

Истинно свободная личность вообще рождается из глубины и последовательности веры, противопоставляя хаосу и бессмыслице свою поистине героическую волю к Порядку и Смыслу.

Но и эти волевые натуры, одерживая неизменные победы над собой, нередко тоже терпят поражение, сталкиваясь с другими людьми или с исторической действительностью,— именно потому, что идеал свой они выковали и закалили скорее в горниле собственного духа, чем в условиях обыденной практики. Оторванный от реальной почвы идеал грешит идеализацией человеческой природы и социальных процессов, страдает малокровием.

На подобный конфликт Николай Мащенко впервые выйдет еще в своих «Комиссарах». Отважный этот фильм оказался не только заметным явлением украинского кинематографа, но и фактом духовной жизни нашего общества конца 60-х годов.

О чем так страстно спорили его герои? Если отвлечься от исторически конкретного контекста, в котором эти споры происходят (действие фильма относится к первым годам нэпа), то вопрос стоял так: что выше по шкале нравственных ценностей — уберечь идеал и собственную душу от порчи, от постепенной коррозии под влиянием «неправильных» явлений действительности, иными словами, отойти в сторону, или вступить с ними в борьбу, быть «ассенизатором и водовозом»?.. В нашей культуре этот извечный вопрос всегда решался в пользу последнего.

Создавая своих комиссаров, Мащенко оставался верен этой духовной традиции по существу. Но он предложил нам вовсе не одеревеневших догматиков. В том-то и дело, что его герои — живые люди, которым ведомы боль и страдание, внутренняя борьба и сомнения. Выстраданная ими в спорах, испытанная мыслью и трудным реальным опытом система убеждений, по мысли авторов, имеет больше цены, чем бездумная слепая вера. Здесь гарантия того, что борьба за нового человека, которой посвятили себя герои, не выродится в сумму догм, не потеряет связей с жизнью, но будет обретать гибкие и подвижные формы, отвечающие динамизму сегодняшнего времени и динамизму нашего исторически молодого общества.

Столкновение своего любимого героя с другими людьми, для которых идея не имеет столь обязательной силы, как для него, интересовало Мащенко и в телесериале «Как закалялась сталь»: для Павла Корчагина игнорировать физическое стра-

дание окажется легче, чем одолевать моральную усталость и сознание бессилия истины, очевидной для него, но вовсе не очевидной, скажем, для березовских крестьян, убивающих друг друга на меже.

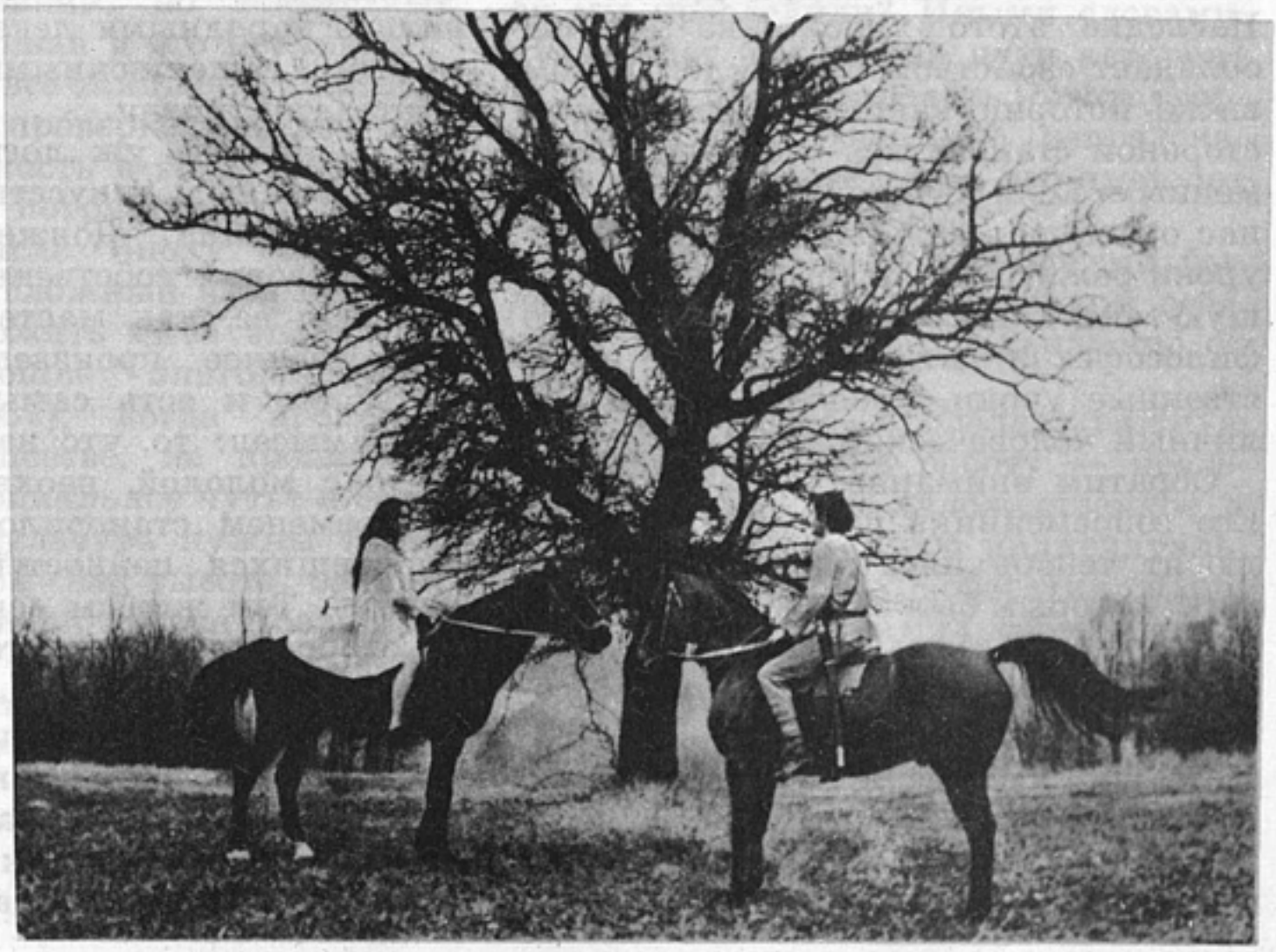
К сожалению, не для всех сшибок этого героя с противоречиями живой жизни, не дотягивающей до идеала, удалось найти полнокровные образы. Но сам конфликт будет снова и снова приковывать внимание режиссера: в телесериале «Овод» борьба, в частности, переместится, если так можно выразиться, еще и на личную территорию героя. Ибо Овод находился в глубочайшем разладе с самим собой, возникшем от неумения, а точнее, стоического нежелания снять противоречие между абсолютной преданностью идее и естественными чувствами и побуждениями (которые Корчагин игнорировал, а Овод мучительно, с болезненными срывами преодолевает).

Подобный внутренний конфликт в той или иной степени переживает, собственно, каждый человек, преследующий большую общественную или творческую цель.

Что касается художника, то избежать этого разрыва ему удается в состоянии вдохновения, в процессе творческого акта — сознательным усилием он как бы восполняет недостаток гармонии не только в себе, но и в окружающем мире: создает произведение искусства. То есть завершенный внутри себя мир, где все приведено в гармоническое соответствие, где часть согласована с целым и где даже трагизм бытия побежден силой правды и красоты.

...Пережив личную трагедию, Леся Украинка в фильме Николая Мащенко «Иду к тебе» признавалась: «Если бы меня кто-то спросил, как я из всего этого живая вышла, я бы тоже могла ответить: я из этого создала драму». Своей недоброй судьбе, одиночеству, неизлечимому недугу эта женщина противопоставила

«Вавилон-XX».
Режиссер И. Миколайчук



единственную свою силу — слово, то есть высший порядок и гармонию, которые заключены в слове, ставшем поэзией.

С неожиданной остротой поставил проблему творческой личности самый молодой из представленной здесь группы режиссеров Олег Фиалко в фильме «Возвращение Баттерфляй»: судьба выдающейся украинской певицы Соломеи Крушельницкой предложила для этого как бы готовый драматургический материал.

Фильм еще раз со всей серьезностью и даже беспощадностью напомнил, что и пресловутые муки творчества, и его радости — не для слабого характера, не для вялого духа. За высокую привилегию творить надо быть готовым заплатить высокую цену.

Думается, не случайно именно художник стал — прямо или косвенно — главным лирическим героем кино этого периода. Искусство, может быть, ближе всего к идеалу самостоятельного мышления и творческого труда.

И тут опыт нашего коллективного героя хочется подкрепить и обогатить опытом Александра Довженко. Наследие этого художника вообще обладает свойством на каждом новом витке истории какой-то одной своей стороной становиться особенно современным. Если двадцать лет назад для нас оказались важными эстетические уроки режиссера, то сегодня все большую актуальность приобретают его философские взгляды, а также нравственные уроки, преподнесенные им, личный человеческий опыт.

Обратим внимание на такой факт. Его современники в своих мемуарах любят теперь писать о пророческом даре, которым был наделен Александр Петрович. В самом деле, он раньше многих нащупал болевые точки современности.

Но не уместнее ли говорить в его случае как раз о нормальном, если хотите, здоровом — и потому верном взгляде на вещи?

Этот человек обладал редкостной непредвзятостью взгляда на людей и события. Как всякий серьезный мыслитель и большой художник, он не обходил молчанием противоречий, драматизма, заключенных в любом явлении. Как человек великого характера, не боялся быть откровенным — до простодушия, последовательным — до поступка.

В том-то и дело, что для Довженко идея Земли-сада, всеобщего людского братства, идеал гармонического человека существовали не как поэтическая метафора, а как образ поведения. Свою положительную программу он тут же, немедля реализовал, и — что для нас сегодня особенно важно — не только в искусстве. Стремился практически участвовать в жизни, переустраивать ее, «улучшать». Обладая врожденным даром проповедника, любил и умел впрямую влиять на людей, задавать им тон жизни.

Собственно, это одна из неумирающих традиций отечественной культуры — не довольствоваться ролью только художника, но страстно хотеть жить общей с народом жизнью. Самые великие наши писатели становились народными лекарями и педагогами, общественными деятелями, учителями жизни.

И — такова уж логика вещей — творя жизнь и искусство по законам своего идеала, Довженко одновременно творил собственную личность, создавал ее, как мастер создает художественное произведение. Может быть, это и есть самый удавшийся его замысел: то, что начиналось когда-то с молодой, неохватной мечты, со временем становилось миром воплотившихся ценностей нашего общества. Тем живым «звеном бытия», о котором тосковало его зрелое творческое сознание.

Своими трудными победами Довженко обязан, однако, не одной стойкости собственного характера. Эти победы говорят еще и о жизнеспособности идеала, когда он взращен

«Возвращение Баттерфляй».
Режиссер О. Фиалко

на реальной общественной почве, а не подвешен в воздухе, когда он является плодом не одиноких восторженных состояний, но совместных усилий художника и его времени.

И все-таки, все-таки... Согласимся: как ни сурова проверка, которой подвергается личность в эпоху больших общественных потрясений (то есть в каком-то смысле эпоху «поэтическую»), более сложный экзамен приходится выдержать ей в эпоху стабильную, внешне благополучную («прозаическую»), когда процессы, идущие в обществе, не проявлены. Обостренное социальное чутье и большая личная культура нужны тогда, чтобы остаться на высоте задачи, сформулированной тем же Довженко: «Художник... приговорен временем, в какое живет, не на соучастие, а на полное участие в деле, которое творит народ»[4].

[4] Довженко в воспоминаниях современников. Сб. М., 1982, с. 124.

●

...Так что же произойдет дальше с героем, чью художественную судьбу мы проследили? Иными словами, куда ведет его логика пути авторов?

Трудно прогнозировать чужое творчество. Слава богу, оно непредсказуемо. Но существует то, что именуют главной тенденцией.

Скажем так: если раньше это было движение по направлению к себе, то сегодня угадывается движение от себя.

А подробнее: проделав важную для своего времени работу — исследовав собственное художественное и человеческое «я» в его индивидуальных возможностях, обогатив наши представления о самих себе, о творческом потенциале личности, украинские кинорежиссеры, рожденные 60-ми годами, ищут сегодня исподволь (пусть не всегда последовательно и результативно) пути приложения добытого субъективного опыта к объективной социально-исторической

действительности, накопившей свои неотложные проблемы. То есть преодоление некоторой герметичности тем и элитарности языка при соблюдении высокого уровня этической проблематики и эстетических требований к своему искусству. Задача не из легких уже хотя бы потому, что, как известно, простота дается труднее, чем сложность; мера, строгость и трезвый анализ требуют бóльших усилий, чем утонченная сумятица чувств и лирическое своеволие мысли.

И все-таки движение именно в этом направлении кажется не только плодотворным, но в каком-то смысле нравственно обязательным для современного художника. Потому что «овладеть жизнью», «при полном реализме найти в человеке человека» (Достоевский) — не просто очередные художественные задачи, но неотложная проблема культуры в век, не оставляющий места для романтических иллюзий.

И дело не только в том, что само физическое существование человечества находится под угрозой. Есть в нашей цивилизации опасности вполне мирного, но исподволь достаточно губительного свойства.

Поглядим внимательно вокруг. Продолжать настаивать на самоценности индивидуальности, всячески культивировать ее в себе и противопоставлять «серой толпе» — занятие хоть и исконно романтическое, но сегодня потерявшее былую гуманистическую доблесть и, как никогда, малоперспективное.

Страсти самолюбия порой делаются господствующими страстями, и чем меньше для них оснований, тем они бешеней.

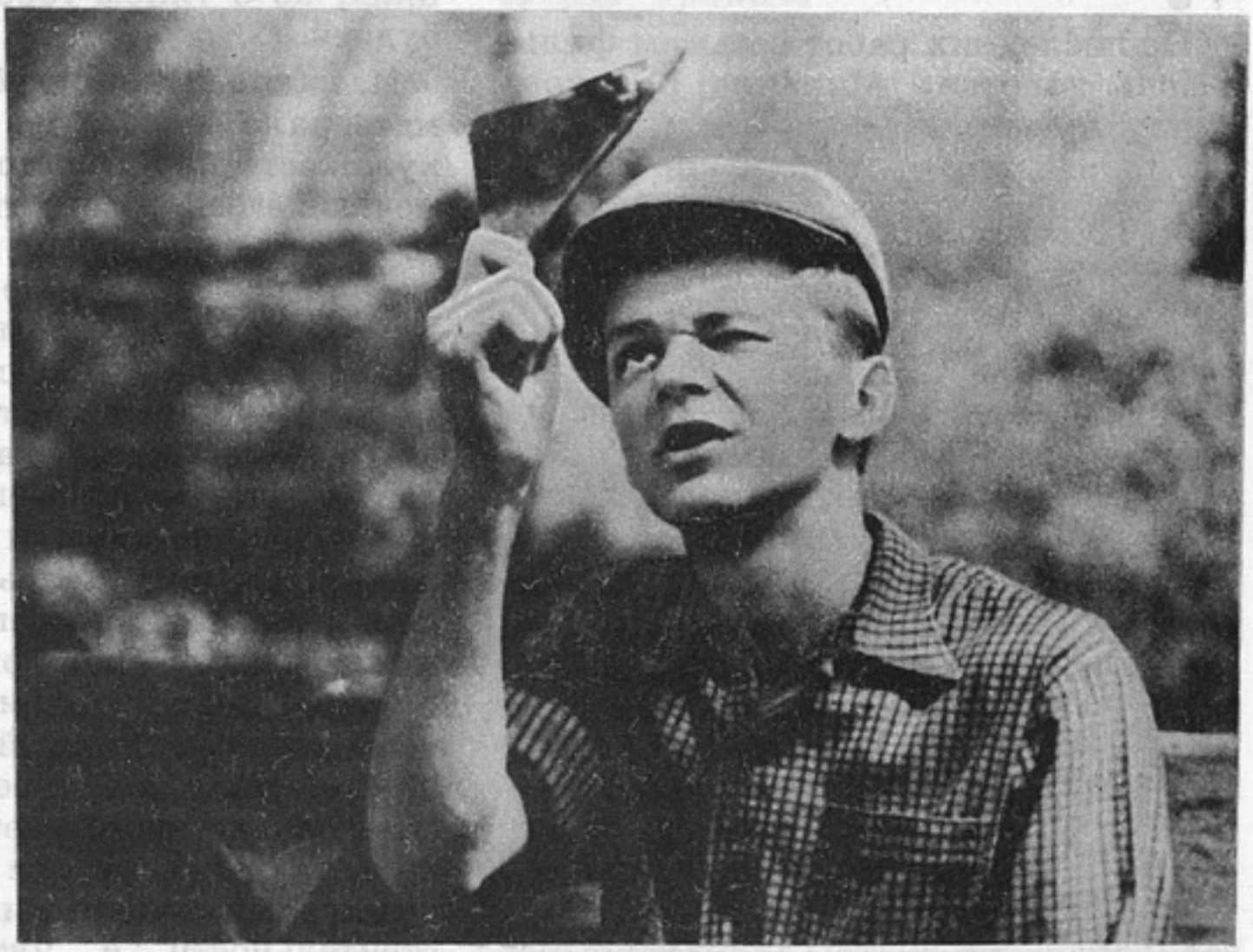
В условиях такой ситуации поза обособившегося непонятого гения (для художника), неоцененной талантливой натуры (для простого смертного) становится непростительно малодушной и в чем-то даже провокационной. В этих условиях выжить духовно, то есть сохранить в человеке человека,— значит искать в себе с напряжением истинной страсти уже не уникально-личное и даже не природное, а снова в первую очередь общее и общественное. Больше того: служение этому общему ощутить как обязательное условие личного счастья.

«...Что ж, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтоб быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе...— возражал своим оппонентам человек ярчайшей индивидуальности — Достоевский.— Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем... Это закон природы: к этому тянет нормально человека»[5].

...И вот, выходит по всему, самая пришла пора объявиться — нет, не идеальному герою, не воплощенному совершенству, до этой нормы далеко-о! — идеалисту и романтику, радикально пересмотревшему свои отношения с миром.

В новый образ мышления и поведения, который диктует принципиально новая реальность конца XX века, входят трудные для поэтической, «праздно-хаотической души» достоинства: способность к сознательному самоограничению (не от своего «я» отречься, но от претензий на его лестную исключительность), терпимость к другим, совместимость с ними (помните не без вызова объявленную программу двадцатилетней давности: «Я весь несовместимый, неудобный...»?); поиск согласия, мира, а не конфликта; диалога, а не самоупоенных монологов; готовность принять интересы общественного целого, как

[5] Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях. Собр. соч. в 30-ти т., т. 5. Л., 1973, с. 79.



«Ночь коротка».
Режиссер М. Беликов

свои, и без жертвенной позы, без воспаленного честолюбия, почти анонимно, как древние мастера, внести «свою лепту в коллективное строительство собора». То есть в строительство всего того, что объединяется общим словом — культура. Что нуждается сегодня, как никогда, в защите от всех видов цивилизованного варварства, в том числе от вакханалии индивидуализма, чуждого нашему народу, нашей культуре и тем идеалам, которые положило в свое основание социалистическое общество.

Идеалы эти нуждаются сегодня в защите еще и от прекраснодушия, от привычки не сверяться с текущими процессами и человеческой психологией, от приобретшей популярность якобы благородной тяги возвышаться над «низкой повседневностью» и пренебрегать «узким» конкретным делом, а в итоге упускать из рук, проигрывать имеющуюся в наличии — здесь и сейчас — жизнь.

И значит, вопросом чести, единственной привилегией личности становится сегодня привилегия безупречно сделанной работы, профессионализма, с каким она, личность, подчиняет себе окружающую действительность, с каким защищает — на всех уровнях существования — свою систему ценностей.

В жизни есть мелочи, но в работе мелочей нет, ибо из них в итоге выстраивается — или не выстраивается — прекрасное и долговечное здание сущего.

Не в этом ли уверенном мастерстве, извлекающем даже из «презренного быта» праздник воплощения,— романтическая сверхзадача для сегодняшнего реалиста? Не здесь ли, добавим, скрытый источник поэзии для художника в пору, клонящую «к суровой прозе»?

Читатель не без ехидства спросит: все это — прекраснодушные мечты или реальность текущего кинопроцесса?

●

Из последних работ возьмем фильм «Ночь коротка» Михаила Беликова, своим появлением как бы отмеривший границы целого этапа в украинском кино и пообещавший новый.

Автор здесь как бы спрятался за героем; ничем особо не примечательный подросток растворен в своем окружении; социальная среда сформирована реальным историческим временем — первыми послевоенными годами в провинциальном городе. Скудный быт, ситуация беды, встречаемой «всем миром», и радости, переживаемой тоже «миром», причастность к большой истории, властно выводящей на свою орбиту маленький двор, атмосфера какой-то нравственной опрятности, непоказной, обыденно-домашней доброты, исподволь воздействующая на героя,— весь этот трепетно живой организм фильма сложен из почти скандально простых для украинского поэтического кино элементов. Здесь не одно внимание к детали и второму плану — здесь внимание к жизни как таковой, уважение к ее собственному, не привнесенному извне достоинству. Почти забытой, подлинно человеческой скромностью веет от этой мастерской работы.

Будем, однако, справедливы: надо было пройти школу романтизма, усвоить эстетические уроки всего советского кино последней четверти века, чтобы обрести это новое острое зрение, научиться в обыденности различать краски, улавливать в однообразном шуме оттенки. Чтобы, наконец, возыметь охоту извлекать поэзию прямо из житейской прозы, вечное — из злободневного, создавать красоту, как ее создает природа,— не зная табели о рангах.

Долго и бережно вынашивал в своей душе замысел фильма о матери и Николай Мащенко — наконец, настала для него пора. Судя по уже опубликованным рассказам и повести режиссера, речь на этот раз пойдет не об экстремальных ситуациях, но о тихом героизме жестоких будней.

И, наконец, на сугубо современном материале — если не жизненную, то художественную состоятельность намечающегося нового типа социального героя — предстоит проверить Олегу Фиалко в фильме «Счастливчик Пенкин» (по одноименной повести Н. Самвеляна). Искусствовед Сергей Пенкин — прямой антипод балаяновского Сергея Макарова. Такое впечатление, что между его желаниями, его возможностями и его волей нет зазора. Не поступаясь личной свободой, ценя ее и оберегая от бесцеремонных вторжений, он идет на деятельный контакт с миром с какой-то веселой то ли детской, то ли мудрой наивностью. Не предъявляет ему максималистского счета, сообразуясь с наличными, а не утопическими средствами, обнаруживает чутье действительности и чутье настоящей минуты, не настаивает на авторстве, но неизменно — на сути.

Легкий на подъем и на перемену мест, Пенкин удивительно уместен всюду — ибо он всюду по делу и дома. Разве может такой человек оказаться лишним?

Социальная утопия?

Почему-то не об этом хочется думать. А о том, как все-таки неистребима в нас любимейшая мечта о гармонии! Как упорно, делая новые и новые попытки, ищет художник давно найденную, вечно ускользающую, понятную, но трудно постижимую, никогда не окончательную, священную формулу счастливого человека...

Киев

Юрий ПАВЛОВ

Парабола успеха

Портреты

Актер театра и кино — такая формула звучит для нас привычно, однако далеко не всегда в жизни актера, обладающего яркой индивидуальностью, два искусства приходят к быстрому взаимопониманию. Творческая биография Алисы Фрейндлих пример именно такой кинотеатральной судьбы.

«Успех». Арсеньева

Сколько помню, имя Алисы Фрейндлих всегда было окружено ореолом популярности.

...В начале шестидесятых годов нас, нескольких участников детской художественной самодеятельности, пригласили на телестудию. Съемки передачи, в которой мы изображали каких-то симпатичных насекомых, кажется, кузнечиков, проходили несколько дней. В те долгие паузы, пока меняли декорации и ставили свет, мы с приятелями, устав от ожидания, разговоров и чтения книжек, придумали для себя занятие. Путешествуя по коридорам студии и заглядывая в павильоны, мы выискивали знакомые лица артистов, чтобы потом, подойдя к ним, попросить автограф. Помню, что этой «чести» удостаивались не все. Среди знакомых лиц мы старались выбрать артистов самых известных и знаменитых.

Мне повезло. В одном из павильонов, в углу, спрятавшись за какой-то декорацией, сидела на стуле Алиса Фрейндлих и вязала. Я подошел и протянул ей книжку. Поняв, в чем дело, она посмотрела на меня и спросила: «А вам не жалко ее портить?» В ответ я пробормотал что-то невнятное, и она, найдя в книге чистый лист, просто расписалась «Фрейндлих». Судя по всему, раздавать автографы было для нее столь же непривычным занятием, как для меня их просить. С тех пор я никогда этим не занимался. Но та книжка хранится у меня и по сей день.

Взявшись за статью о работах Алисы Фрейндлих в кино, я не случайно вспомнил об этом давнем случае. Есть в нем для меня одна загадка, которую я и теперь не могу разгадать. Откуда тогда во мне была твердая уверенность, что Алиса Фрейндлих — очень хорошая, известная, знаменитая актриса. Конечно, я мог запомнить ее в очень смешной кинокомедии «Полосатый рейс», где Алиса Фрейндлих играла молоденькую буфетчицу. Но ведь роль-то была совсем крошечная и совсем не походила на то, что она в это время делала в театре. О ее знаменитых театральных работах — Тане, Элизе Дулитл — я знал только по фрагментам спектаклей, увиденным по телевизору. Так откуда же та уверенность? Откуда?..

●

Алиса Фрейндлих — актриса театра или кино?

Но, собственно, почему «или»? Почему не воспользоваться традиционно примиряющей формулой: «актриса театра и кино»?

Увы, примирения не выйдет. Слишком долго, практически всегда в биографии актрисы кинематограф и театр существовали не взаимосвязанно, а находились в решительном противоречии, почти антагонизме. В сущности, антагонизм этот в размышлениях о творческой судьбе Алисы Фрейндлих так или иначе оказывается отправной точкой. Ибо тут случай особый.

Театр и кино в судьбе актрисы никогда не пребывали в отношениях спокойного равновесия, никогда не были двумя параллельно и согласно движущимися прямыми. Уникальность биографии Фрейндлих в том и состоит, что линии эти в ее актерском творчестве всегда находились в сложном соотношении, в противоречии, в диссонансе.

И попытаться понять судьбу актрисы, определить смысл этой судьбы во времени можно, лишь постигнув природу противоречивых отношений театра и кино в творчестве Фрейндлих.

Шестидесятые

Первое, что бросается в глаза в работах Фрейндлих шестидесятых годов,— несоответствие масштабов ее театральных и кинематографических работ. Несоответствие, легко обнаруживающееся в простом перечне ее ролей. В театре — арбузовская Таня, Элиза Дулитл в «Пигмалионе» Б. Шоу, шекспировская Джульетта,

Лика в пьесе А. Арбузова «Мой бедный Марат», Гелена в «Варшавской мелодии» Л. Зорина, Селия Пичем в «Трехгрошовой опере» Б. Брехта. В кино — эпизод в «Полосатом рейсе», Наташа Букова в короткометражном фильме Р. Эсадзе «Фро», Маша в «Похождениях зубного врача» А. Володина и Э. Климова, Таня в «Первом посетителе» Д. Гранина и Л.Квинихидзе, Анна Семеновна в дипломной короткометражке С. Соловьева, открывавшей альманах «Семейное счастье». На целое десятилетие — только пять ролей в кино. И все очень скромные по объему.

Пытаясь объяснить столь обидное и несправедливое несоответствие, наверное, можно найти немало причин. Но среди них едва ли обнаружится хоть одна, способная стать главной, решающей.

Сниматься Алиса Фрейндлих начала буквально сразу же после театрального дебюта, в 1958 году. Ее первые работы в кино, в фильмах «Город зажигает огни» и «Повесть о молодоженах», известности актрисе не принесли. Не те были роли, да и сами фильмы очень скоро оказались забыты зрителем. Однако ничего странного в таком кинематографическом начале пока не было. К молоденькой актрисе Театра имени В. Ф. Комиссаржевской кино еще примеривалось, присматривалось, словно выжидая своего часа. Ждать пришлось долго. Открытия кинематографом Алисы Фрейндлих в том качестве, в каком она ярко и победно заявила о себе в театре, тогда не произошло.

В 1961 году Алиса Фрейндлих переходит в Театр имени Ленсовета и здесь сразу, одну за другой, играет две роли — арбузовскую Таню и Элизу Дулитл. Обе стали для нее программными.

Пожалуй, главной чертой сценических героинь Алисы Фрейндлих той поры была одухотворенность жизненной силы. Силы, вбирающей в себя душевное здоровье, естественное жизнелюбие, природный оптимизм, цельность натуры. Героини ее были в высшей степени надежны, чисты, врожденно мудры. Но все это вместе взятое было овеяно той духовностью, ощущением гармонии мира и жизни даже в горестях, какая буквально поднимала этих женщин над бытом, над обыденностью, над буднями.

Уже тогда обнаруживается и главная тема Алисы Фрейндлих, поставившая в один ряд и Элизу Дулитл, и Лику, и Гелену. Тема обретения, сохранения и отстаивания человеческого достоинства в любых самых трудных испытаниях, среди которых главным было — испытание любовью.

Но особое место в этом ряду занимали работы Фрейндлих, со всей определенностью обнаружившие не только ее профессиональные и художнические пристрастия, а и ее возможность и право принять эстафету из рук прославленных мастеров советского театра. Одну за другой она сыграла самые знаменитые роли Марии Ивановны Бабановой — мальчика Гогу из «Человека с портфелем» А. Файко (еще на сцене Театра имени Ф. В. Комиссаржевской), арбузовскую Таню, Джульетту. Сыграла, продолжив и обогатив известную сценическую традицию, дав ролям, имевшим свою классическую интерпретацию, яркую и глубокую трактовку, продиктованную новым временем.

К началу семидесятых годов актерские создания Алисы Фрейндлих стали своего рода театральной легендой. Любой уважающий себя театрал страны, даже если ему не посчастливилось видеть ее на сцене, наверняка слышал, читал, знал о существовании такой актрисы. Это действительно была слава на грани легенды, когда имя Алисы Фрейндлих уже само по себе звучало как некий знак, символ, синоним одухотворенности, лиризма, поэтичности. На этом фоне становились особенно заметны ее несладывавшиеся отношения с кинематографом.

Само собою, не в том было дело, что снималась она в небольших вто-

роплановых ролях — талант и в них был очевиден. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться не к роли даже, к эпизоду. В кинокомедии «Полосатый рейс» рассказ незадачливого героя Евгения Леонова, этого «липового» укротителя тигров, был обращен к молоденькой буфетчице, которую как раз и сыграла Алиса Фрейндлих. Комизм эпизода проистекал из неадекватности нашей зрительской реакции тому, как реагировала на рассказанную историю буфетчица. В финале по ее лицу текли слезы, только слезы эти ничего общего не имели со слезами зрителей. Потому что из рассказанной истории об уморительно смешных и невероятных приключениях она извлекла другой, близкий и дорогой для себя сюжет о приключениях любовных. Приключениях, которые в этой истории имели грустный финал. Так, в крохотном эпизоде в точном соответствии с комедийной природой фильма Алиса Фрейндлих успевала очень много рассказать о своей наивной, смешной и симпатичной героине, о ее добром и отзывчивом сердце, о ее заботах и мечтах.

«Амплуа» — понятие многократно обруганное и столь же многократно обрекавшееся на полное исчезновение, тем не менее продолжает здравствовать (правда, сильно видоизменившись с течением времени). Сегодня стало ясно, что в понятии этом есть свой смысл.

Так вот, в актерской судьбе Алисы Фрейндлих самым удивительным, почти фатальным было долгое и решительное несовпадение ее театрального и кинематографического амплуа. Действительно, женщины редкостного очарования и душевного богатства, прелести и притягательности, каких играла она (с блеском, убедительно) на сцене, на экране сменялись дурнушками, сонными неудачницами, простушками и недотепами. Ну, в лучшем случае — эксцентричными дамами. Искрящиеся умом, энергией, внутренней силой и полнотой жизнеощущения лица ее театральных героинь — и лица унылые, отчужденные, усталые, как бы стертые. Да, она умела играть и это. Дарование ее — одним из многих составных — включало в себя и такие краски. Увы, на долгое время только они из всей щедрой палитры и были востребованы экраном.

Правда, уже тогда Алисе Фрейндлих довелось сыграть роль, которая предсказывала грядущий успех.

Кинорежиссер Э. Климов, снимая «Похождения зубного врача» по сценарию А. Володина, думается, пригласил на роль Маши не просто хорошую актрису. Да и материала для актерского бенефиса, демонстрации исполнительской виртуозности, честно говоря, эта роль не давала.

Хорошая, милая девушка, которая поет, как птичка, от полноты жизни. А потом, когда дурацкая случайность нарушает эту счастливую гармонию, петь перестает. Гаснет. Вот и вся роль. Если не считать того, что Маша была не просто конкретной девушкой, но еще и духовным двойником главного героя ленты Чеснокова. Его зеркальным отражением. И, быть может, без этой самой Маши нельзя было до конца понять, что случилось с доктором Чесноковым.

Климову прежде всего нужна была не виртуозная актерская игра и даже не умение петь. Вернее, музыкальность исполнительницы роли Маши подразумевалась, но не это было главным. Главным было то, что либо дано от природы, либо нет (и ничего не попишешь, если нет!) — способность «сиять». Умение ощутить в себе ту самую счастливую гармонию, полноту жизни, почти физическую радость бытия. Чтобы было чему гаснуть. Чтоб от этого угасания и впрямь сразу становилось темно и скучно.

Потом про Машу — Фрейндлих писали, что она пела, пока пела душа, а когда душа замолчала, Машины песни кончились. Думается, причины тут перепутаны со следствием. И, в сущности, отчего было Маше теперь не начать петь груст-

«Семейное счастье». Анна Семеновна

ные песни, коль уж пение для нее — выражение состояния души?

Смысл роли в том и заключался, что Маша, оказывается, *могла* и не петь вовсе. Только это было неестественно. В тех ее песенках, в птичьем щебете выплескивался избыток счастья, не вмещавшийся в хрупкую оболочку. Песни иссякли не оттого, что душа замолчала, оттого, что выплескиваться стало нечему. Да и сами эти песни были от избыточности, от богатства, артистичности натуры, щедро наделенной талантом жить. Этот, а не собственно певческий талант составлял стержень характера. Тут нужны были прежде всего глаза Фрейндлих — воистину зеркало души, нужна была улыбка, на которую невозможно не ответить, азарт молодости, звучащий не только в песнях, но в каждом жесте, в каждом движении.

Чтобы утрата отозвалась болью — надо было иметь *что* терять. Это «что» и принесла актриса в фильм Э. Климова. В театральных героинях Фрейндлих режиссер углядел необходимые для его Маши качества: сильное «земное» начало, одухотворенное от природы, без всякой натуги. И когда ощущение полноценности бытия сменялось ощущением ущербности, переход этот из одного состояния в другое свершался горько и просто, почти механически: тускнели глаза, гасла улыбка, умолкали песни. Именно в этом порядке.

В кинематографе шестидесятых Маша оказалась единственной заметной удачей Алисы Фрейндлих.

Каждое время выдвигает на первый план определенный круг проблем. Так сложилось, что характер этих проблем сделал кинематограф шестидесятых по преимуществу «мужским».

В кино Алисе Фрейндлих не было места уже потому, что те героини, каких играла она в театре, не умели и не могли существовать на обочине «мужских» сюжетов, а времена «деловых», «странных», «сладких» и прочих женщин, существующих в

фильмах на правах ведущего, а не ведомого, еще не настали.

В довершение всего самый облик актрисы мало соответствовал тогдашним представлениям об идеальном женском типе. Представляя в те годы читателям «Советского экрана» Алису Фрейндлих, Элем Климов писал: «...она не один раз «пробовалась» на различные роли, как правило, побеждала своих конкурентов и... не проходила. Вновь приезжала в павильоны киностудий, вновь поражала кинематографистов своим удивительным дарованием и... снова не проходила. «Нефотогенична» — таким бывал заключительный диагноз всех ее неудач. А мы ведь воспитаны лишь на фотокиногеничном актере. Экран и открытки в киосках в большинстве своем предлагают нашему вниманию лишь актеров и актрис, которые прежде всего удовлетворяют этому требованию... К тому же надо принять во внимание, что само это понятие за десятилетия существования «страны чудес» обросло, как ракушками, множеством штампов и стандартов. Не знаю, кто и когда первым пробил брешь в этом труднопроходимом барьере, но это произошло, и сегодня трудно представить себе историю киноискусства без таких имен, как Мишель Симон, Чарлз Лаутон, Бурвиль, Анна Маньяни, Бетси Блэр, Джульетта Мазина».

Не стоит обольщаться на счет сегодняшнего кинематографа, который якобы стал менее пристрастен и более демократичен по части фотогении. Нестандартные, неканонического «покроя» женские лица по-прежнему редкость на сегодняшнем экране. И подчас талантливой актрисе с неклассическими чертами лица приходится так же завоевывать (именно завоевывать в нелегкой и обидной борьбе) свое право (именно право) на те роли, которые лучше ее все равно никто не сыграет. Так, как завоевали это право И. Чурикова, Е. Васильева, А. Фрейндлих.

Пусть это покажется наивным, но как было бы хорошо, если бы каждая незаурядная актерская индивидуальность могла обрести (хотя бы на первых порах, а лучше — надолго) своего, если хотите, доброго гения, своего фанатика: преданного, влюбленного, безгранично доверяющего актеру режиссера. Такое содружество, как правило, явление взаимообогащающее, взаимно результативное. Оно всегда дорого стоит.

Отчасти не в этом ли кроется причина того, что театр и кино в судьбе Алисы Фрейндлих существовали столь долгое время в разных, несоразмерных плоскостях. Все, что делала актриса в театре, было неразрывно связано с именем Игоря Владимирова. В кино художника, который сделал бы ее *своей* актрисой, не было.

Вспоминая те давние спектакли, совершенно явственно можно выявить основную их особенность, главную и определяющую черту. То были спектакли вполне традиционные по режиссуре, без постановочных открытий и, между прочим, в отличие от нынешнего дня — без музыкальных излишеств. Актеры в них играли, как правило, ровно, хорошо слаженным ансамблем, чутко понимая ведущий режиссерский «прием», благодаря которому спектакли Игоря Владимирова по внутренней структуре напоминали сложный многоголосый хор, в котором была солистка. Она была откровением всех этих спектаклей, все концептуальные открытия были связаны именно с трактовкой ролей Фрейндлих.

И все-таки в конце десятилетия появился фильм, где Фрейндлих получила роль с расчетом именно на ее способность быть естественным лидером в актерском ансамбле.

В киноновелле Сергея Соловьева «От нечего делать», поставленной по раннему рассказу Чехова, составилось актерское трио: Вячеслав Тихонов, Николай Бурляев, Алиса Фрейндлих. Партнеры ее были не просто очень популярны, но и облада-

ВЕРНИСАЖ «ИК»

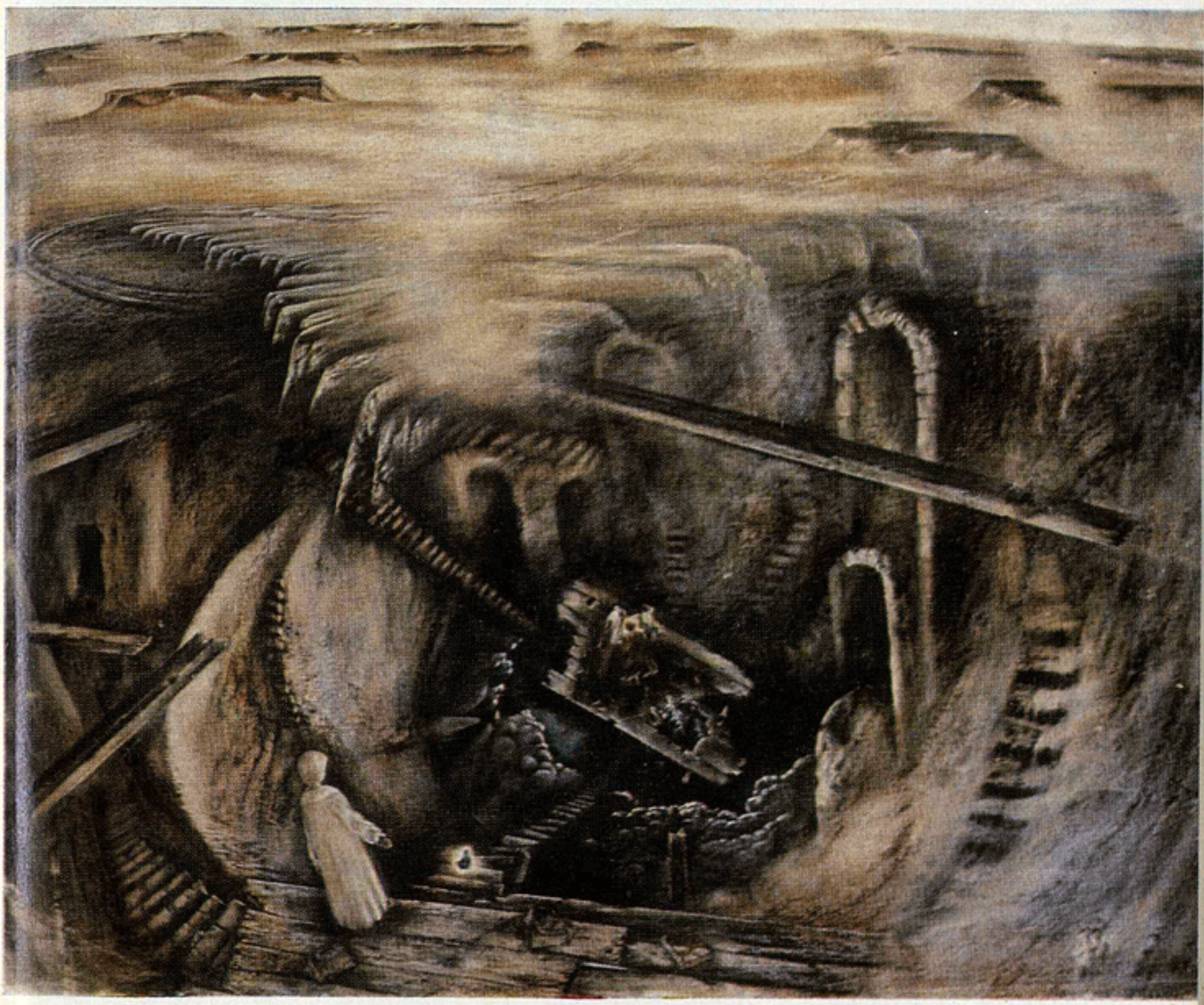
Фото Б. Головченко

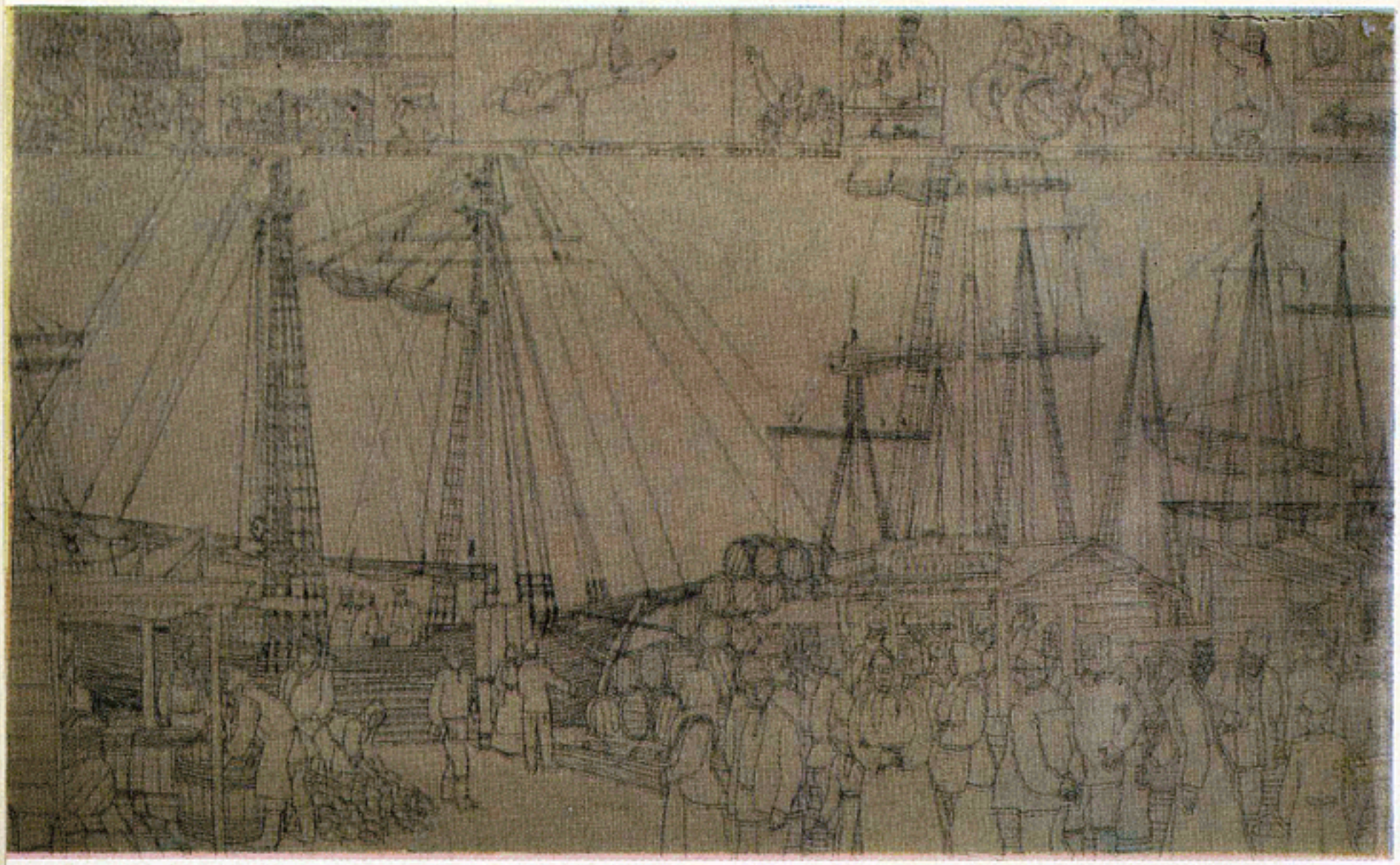
«Нас водила молодость»

Художник В. Мигулько

«Черная курица»

Художник А. Левченко





«Матвеева радость»

Художник А. Кузнецов

«Крылья»

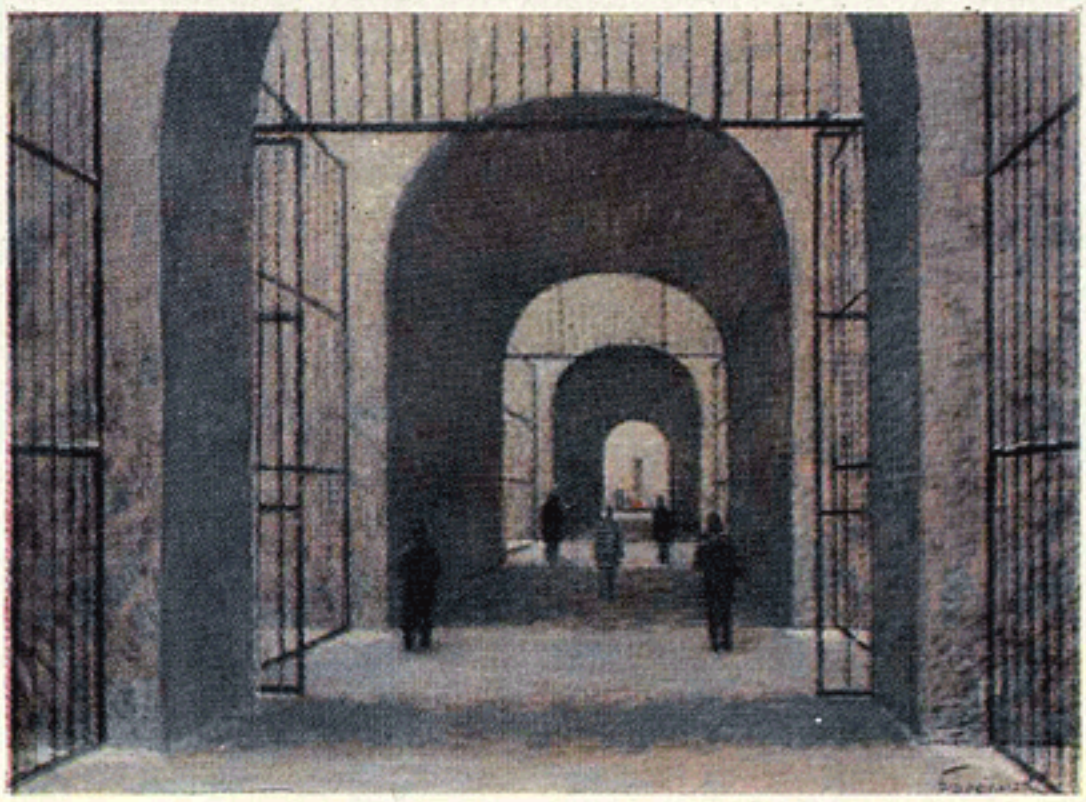
Художник Р. Сахалтуев

«Одиноким предоставляется общежитие»

Художник П. Киселев

«Где-то плачет иволга»

Художник М. Богданов



«Влюблен по собственному желанию»

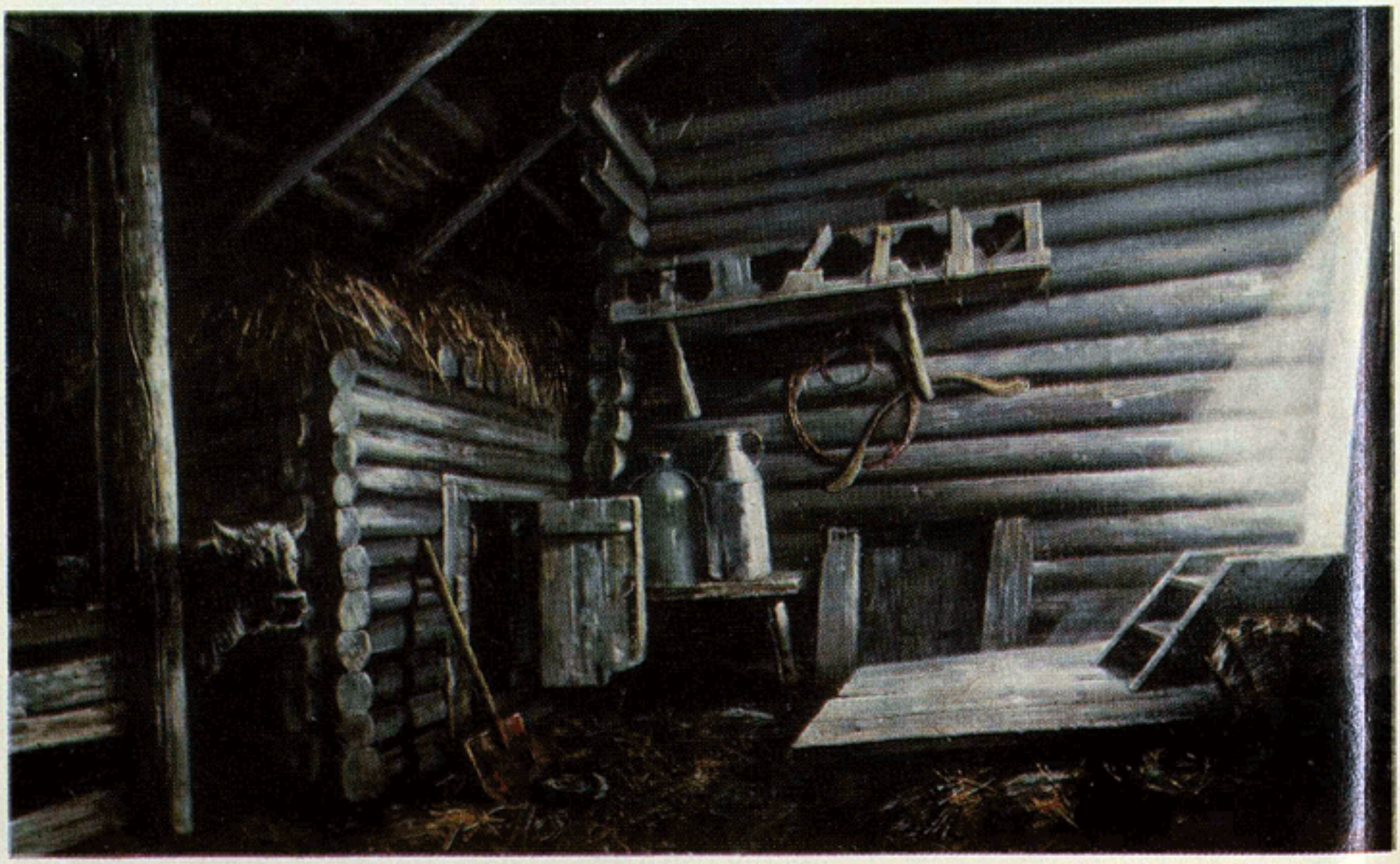
Художник А. Рудяков

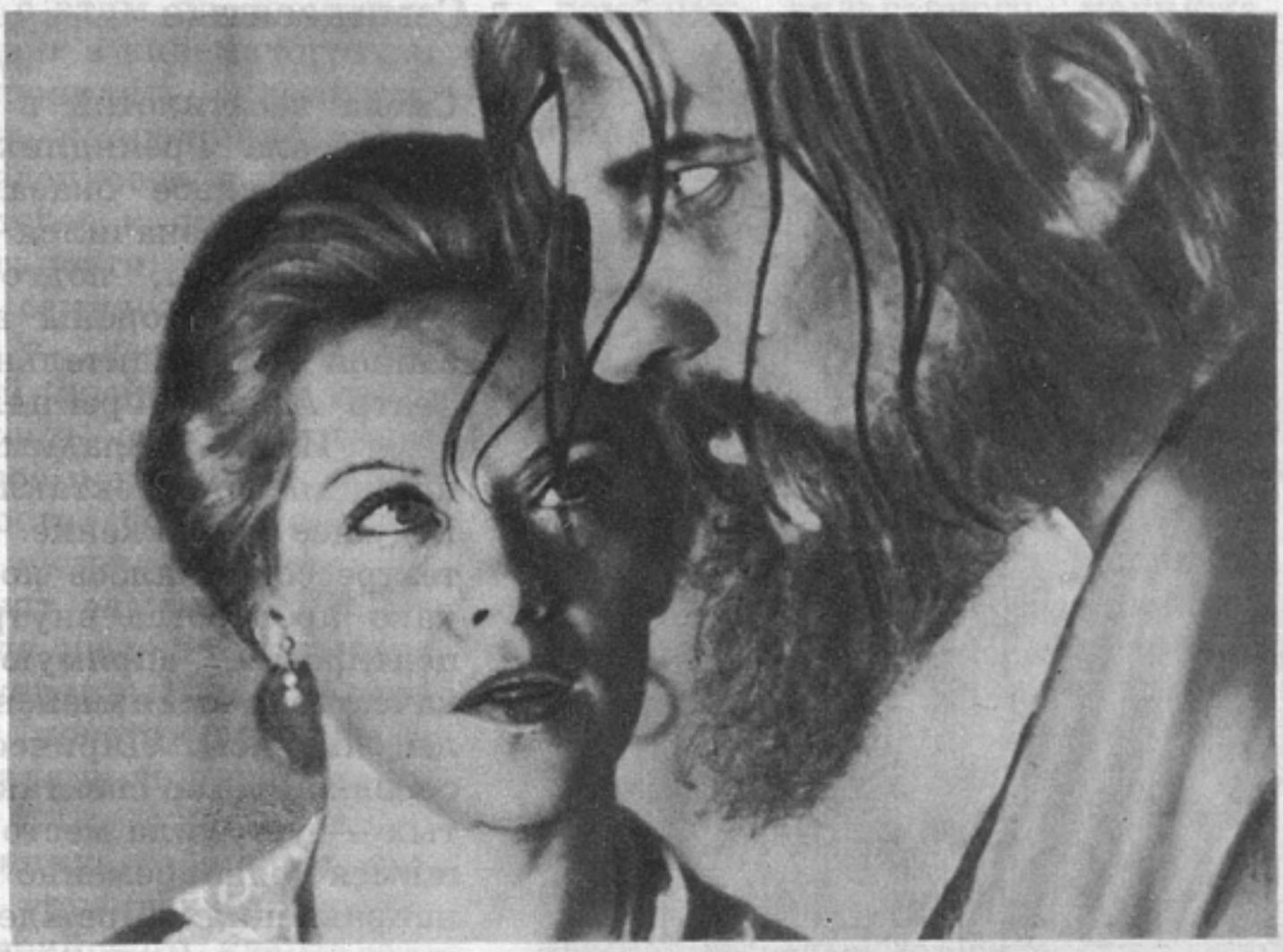
«Сказка сказок»

Художник Ф. Ярбусова

«Прощание»

Художник В. Петров





«Агония». Вырубова

ли сильной актерской индивидуальностью. Все роли были равноценны, да и по отношению друг к другу все три персонажа — муж, жена и несостоявшийся любовник — находились в состоянии некоего равновесия. Словом, предпосылок к резкому выдвижению кого-то из троих на первый план, на авансцену сюжета фактически не было. Герои фильма — люди мелкие и никчемные — сначала скучали, потом, воспользовавшись вялой и вполне невинной любовной интрижкой, устраивали друг другу сцены ревности, выясняли отношения и делали все это тоже скуки ради, устав от тупого, бессмысленного существования, а в финале примирившиеся соперники шли гулять, по дороге дурачась и о чем-то оживленно беседуя. Но заканчивалась новелла не этими кадрами, а длинным крупным планом героини Алисы Фрейндлих, наблюдавшей за мужчинами из окна. Момент этот был замечательно прожит и сыгран актрисой. На наших глазах хорошенькое, но глуповатое личико Анны Семеновны Капитоновой, одновременно и скучающее и обиженное, постепенно освещалось изнутри светом. В тот миг она прощала нанесенную ей обиду, ей становилось жалко их, пустых и мелких людей, уже ни на что не способных. И это живое чувство сострадания оправдывало ее в наших глазах, поднимало над всей этой пошлой историей, делало умнее и тоньше.

Так в скромной короткометражке Сергея Соловьева кинематограф открыл для себя еще одну особенность ее дарования. Алиса Фрейндлих — актриса не ансамблевая, ее голос всегда вырывается из общего звучания, существует поверх многоголосья. И это нужно воспринимать как специфику ее актерской природы, а не как достоинство или недостаток. Проживая роль в четком взаимодействии с партнерами и ничего специально не делая, чтобы выделиться, она, тем не менее, всегда оказывалась центром спектакля, фильма, эпизода.

«Анна и Командор». Анна

К концу десятилетия мало что изменилось в отношениях Алисы Фрейндлих и кинематографа. Кино по-прежнему оставалось для Алисы «страной чудес», где на каждом шагу ее подстерегали неожиданности, где слишком многое зависело от случайностей. Но, с другой стороны, кинематограф, так и не предоставив возможности проявиться во всю силу яркому и сильному дарованию актрисы, уже не мог оставаться к ней равнодушным. Точнее всего суть этих отношений (хотя и говорил лишь о себе самом, не пытаясь обобщать) выразил Элем Климов:

«Алиса Фрейндлих — актриса с тайной, в которую я так и не смог проникнуть».

Семидесятые

Смена десятилетий в жизни театра, где играла Фрейндлих, и в собственной ее судьбе оказалась рубежом, который обозначился вполне реально. Перемены, подготовленные исподволь, со стороны выглядели внезапной и решительной реформой. Театр Алисы Фрейндлих стал театром Игоря Владимирова, былой принцип моноспектакля упразднился. Ведущее положение Фрейндлих в театре сохранялось по-прежнему, однако произошла внутренняя переакцентировка, впрямую связанная с качественным изменением круга ролей актрисы. Лирическая драма — основной жанр спектаклей шестидесятых — уступила место поискам, ведущимся одновременно в нескольких направлениях. Прежде всего это были жанровые поиски в русле музыкального представления с острой театральной формой и спектакля трагедийного. В иных спектаклях, таких, как «Люди и страсти», эти два русла совмещались, являя собой необычный конгломерат мюзикла и трагедии.

В эти годы Фрейндлих сыграла Катарину в музыкальном варианте «Укрощения строптивой», Альдонсу в мюзикле «Дульсинея Тобосская». Тогда же, с утверждением на сцене производственной пьесы, ею был создан ряд современных «деловых» женщин в «Человеке со стороны», в «Ковалевой из провинции», в спектакле «Спешите делать добро». И все-таки главными созданиями актрисы в семидесятые годы стали роли трагедийного звучания — Катерина Ивановна из «Преступления и наказания» и буквально вереница ролей, сыгранных ею в спектакле-композиции «Люди и страсти», выстроенном как бенефис Алисы Фрейндлих: Уриэль Акоста, королева Елизавета Английская, Мария-Антуанетта. Помимо них в этом спектакле у Фрейндлих была еще роль Ведущей, исполнительницы пульсирующих зонгов, комментирующих эту композицию.

Одновременно с этим произошел и качественный сдвиг в кинематографе, который стал проявлять склонность к театрализации, к зрелищности, к жанровой определенности, а потому и обостренный интерес к яркой актерской индивидуальности.

К середине семидесятых годов двойственность и неестественность взаимоотношений Фрейндлих и кино, видимая неловкость ситуации были устранены. Вопрос о кинематографической «бесхозности» большого дарования, крупной актрисы с повестки дня оказался снят сам собой. В течение одного года на экраны вышли сразу четыре картины, где Алиса Фрейндлих не просто принимала участие, но сыграла роли разноплановые и заметные.

Владелица танцкласса мадам Аквамаринская из грузинского мюзикла «Мелодии Верийского квартала», по органичности, свободе существования внутри условной стихии жанра, по своеобразию характера и артистичности оказывалась в одном ряду и на одном уровне с главной героиней ленты прачкой Вардо, которую играла Софико Чиаурели. Пространство роли, предложенной Алисе Фрейндлих, само по себе тесноватое, дало ей тем не менее больше игрового простора, чем иная главная роль.

А в параллель с острохарактерной комедийной Аквамаринской появилась скромная Евгения Синеграч из фильма «Исполняющий обязанности». Застенчивая, незаметная, робкая неудачница не первой молодости, уже готовая поставить на себе крест, с ее тайной, почти девической влюбленностью в старшего коллегу — архитектора Ашота Ивановича Бадаляна (Е. Копелян), — история этой героини могла бы стать чистой мелодрамой, если бы не снижающие детали. Сочувствие, которое вызывала к себе героиня Фрейндлих, внезапно срывалось в иронию, почти насмешку, когда эта женщина начинала предпринимать нелепые попытки «улучшения» собственной внешности с помощью вульгарного макияжа и чудовищного парика. (Этот полуслучайный мотив еще окажется в судьбе актрисы поворотным!) И уже переведя зрительские чувства к героине в новый регистр, изрядно пошатнув сочувствие и сострадание к ней смехом, актриса резко и неожиданно поворачивала «рычаг переключения» этих эмоций еще на 180 градусов, когда в ужасе от собственного позора, от пережитого унизительного стыда, от внезапно понятой жалкости этих нелепых попыток героиня ее словно возвышалась сама над собою, оказывалась достойна не только сострадания, но понимания, уважения, любви. Хороший, но не очень счастливый человек обнаруживал в себе запас достоинства, помогающий жить дальше.

Две, что называется, первоклассные работы, возникшие на полюсах актерского диапазона Алисы Фрейндлих, имели лишь один изъян, от исполнительницы не зависящий: материал обеих ролей был бледным сколком со сценических созданий актрисы. Словно злой рок тяготел над нею в кино: идти все время по следам собственных театральных открытий, оказываясь постоянно эпигоном самой себя. То же самое можно сказать и о двух других ролях Алисы Фрейндлих, появившихся в том же 1974 году.

Очаровательная, капризная, эксцентричная баронесса из «Соломенной шляпки», сыгранная актрисой примерно в том же жанровом ключе, что и Аквамаринская, стала еще одной демонстрацией блестящего владения техникой иронической стилизации, умения играть роль, что называется, на остраннении, когда пленительно куртуазная, забавная игра не исключает четко обозначенной дистанции между актрисой и персонажем.

Но, вне сомнения, своеобразным «гвоздем программы года», ударной в списке из четырех ролей стала главная героиня из картины Е. Хринюка «Анна и Командор». Значительный зрительский успех фильма

был только подогрет той жесткой оценкой, какую вынесла ленте пресса. Думается, картина эта привлекла столь пристальное внимание критики именно благодаря участию в ней Фрейндлих. Все, кому довелось состязаться в остроумии и сарказме по поводу этой ленты, так или иначе выражали свое сожаление об участии актрисы в ней, сгоряча упустив из виду то существенное обстоятельство, что Фрейндлих в этом фильме впервые получила главную роль в кино. К тому же именно этот фильм рассеял в прах миф о некиногеничности Алисы Фрейндлих.

Впоследствии писавшие об актрисе упорно защищали ее саму и ее героиню от фильма в целом, стремясь доказать, что и в плохом фильме Фрейндлих есть Фрейндлих. Факт этот в особых доказательствах не нуждался. Он был очевиден. Парадоксально другое.

Алиса Фрейндлих, само собой, никогда не испортит своим участием фильм; другой вопрос — всегда ли это участие на пользу фильму? Когда бульварный сюжет (гастоны и раули в современных одеждах), плоские ситуации и р-роковые страсти получают особую значительность благодаря актрисе, то сама ходульность персонажей как бы переходит на иной уровень: не ходули уже, а котурны.

И то, что без Фрейндлих могло восприниматься как невзыскательного вкуса дешевенькая поделка, на которую и внимания-то обращать не стоит, при участии актрисы начинает на что-то претендовать, вызывая тем самым резкий отпор. Претензии на классические ассоциации, на жанр высокой драмы, на некую даже романтическую идеальность героев именно в Алисе Фрейндлих нашли единственную опору; причем опорой этой служила даже не игра актрисы, а именно тот комплекс представлений, что уже прочно связывался с ее обликом и именем, опять-таки ее театральный багаж. А ведь к моменту выхода ленты в этом багаже были не только лирические героини актрисы, но и трагедийный ее опыт семидесятых — Катерина Ивановна из «Преступления и наказания».

Думается, актриса знала, на что шла, берясь за эту роль. Слишком все очевидно было уже на уровне драматургии, да и режиссерская биография постановщика чудес не обещала. Ситуация как раз тем и прискорбная, что актрисе — и какой! — выбирать было не из чего.

Впрочем, именно этот фильм впервые принес актрисе шумную кинематографическую популярность (иного, правда, свойства, нежели ее театральная слава), одновременно определив тот женский тип, какой еще не раз доведется сыграть Алисе Фрейндлих в кино.

Сегодня, разумеется, по-прежнему нельзя абстрагироваться от театрального опыта Фрейндлих, но очевидно и то, что ее киноопыт приобрел уже и некую самоценность.

Для того чтобы появление актрисы на экране перестало тянуть за собой шлейф сопоставлений с ее театральными ролями, понадобилось около двадцати лет. Предложив роль Калугиной в «Служебном романе» Алисе Фрейндлих, Эльдар Рязанов рассчитывал прежде всего на талант, на богатство индивидуальности, на широту диапазона актрисы. Пожалуй, впервые режиссер, приглашая актрису, не искал опоры в ее артистическом прошлом, но и не пренебрегал им, принимая его как счастливую данность.

Алиса Фрейндлих, в свое время натерпевшаяся от пресловутой «нефотогеничности», никогда не боялась (и до сих пор не боится) быть непривлекательной на экране. Ее героини бывают нелепы и неуклюжи, как Полина из телефильма С. Любшина и Д. Долинина «Три года» (по А. П. Чехову), они могут биться в истерических конвульсиях, сидеть растрепанные, с красными заплаканными глазами, распухшим от слез носом и погасшим взглядом, как жена Стал-

кера, они, наконец, могут быть просто «мымрами», как Калугина из «Служебного романа». В этой роли актриса оказалась к себе особенно безжалостной, проявив редкую самоотверженность и мужество.

О, эта Калугина! Это не женщина, это поклеп на женщину. Походка пехотинца на марше, манеры фельдфебеля! А тон, каким она говорит, а прическа, а одежда! Право, если б на ней не было юбки, трудно было бы определить, к какому из полов принадлежит эта выдающаяся особа. Скорее, она вообще существо бесполое.

И вдруг это существо превращается в прелестное создание. Вместо «черствого сухаря» в уродливых очках — застенчивая нежная фея с лучащимся взором. Сколько обаяния, сколько женственности!

В сущности, самого момента превращения Фрейндлих сыграть не пришлось: роль поделилась на две половинки — одна и совсем-совсем другая. Сама жанровая условность ленты продиктовала условность факта превращения по принципу: «а наутро она проснулась...» И тем не менее в ленте был эпизод, где актрисе удалось отраженно воспроизвести процесс этого преображения. «Разоблачение» Новосельцева было не просто самой драматической точкой в веселом, ироничном фильме. «Разоблачение» это ставило Калугину перед выбором. Что теперь делать и как быть, когда все рухнуло: снова стать мымрой? И тут сразу становилось ясно, что превращение мымры в фею произошло не из-за смены костюма и прически. Стоило героине утратить ощущение счастья, как погасли глаза, и ни платье, ни прическа уже не помогают. Калугина, подобно Маше из «Похождений зубного врача», пре-

«Мелодии Верийского квартала». Мадам Аквамаринская

лесть и обаяние излучала от полноты чувств, сияние шло изнутри. В одно мгновение актриса дала почувствовать, что возможно, ох как возможно обратное превращение. И каким же должно быть самообладание, чтобы это превращение не свершилось.

В «Служебном романе» при желании легко прочитывалось зеркальное отражение кинематографической судьбы актрисы. Вечная сказка про Золушку. Впрочем, и собственная судьба актрисы, и судьба ее героини Калугиной были достаточно нетипичными, своеобразными вариантами этой старой сказки.

После этого фильма неласковый прежде кинематограф радостно распахнул Алисе Фрейндлих свои объятия, словно покаянно прося прощения за былое. И с истинно победительным великодушием был «прощен».

Сразу вслед за Калугиной Фрейндлих сыграла свою первую «возрастную» роль — Лидию Васильевну Жербер в «Старомодной комедии». Комедия и впрямь оказалась весьма старомодна. Появись в театре такой спектакль, где Алиса Фрейндлих и Игорь Владимиров играли бы эту странную и симпатичную пару, двух не очень счастливых пожилых людей, получивших друг друга как последний подарок судьбы, можно было бы предположить, что авторы «Старомодной комедии» просто засняли его на пленку. Спектакля такого, однако, не было, и оставалось только удивляться театральности режиссерских приемов, стереотипности (тоже театральной) мизансценирования, элементарности расстановки психологических акцентов. В системе этого фильма дуэту «бенефициантов» ничего иного не оставалось, как демонстрировать высокую актерскую технику, излучать обаяние, не без успеха заслоняя раскованностью и эксцентричностью своей игры общую тяжеловесность и однолинейность режиссуры. Впрочем, природная чуткость, тонкое чувство жанра заставили Алису Фрейндлих соблюдать в игре некий «баланс» между театральным и кинематографическим способами актерского существования. Приняв условия, заданные режиссурой, актриса высокой профессиональной культуры сумела обыграть эти условия как преднамеренный прием, буквально заслонив собою их художественную недостаточность.

И все-таки, как бы то ни было, итог семидесятых был однозначен: лед тронулся, кинематограф признал актрису, решительно и бесповоротно принял ее. И если место, которое она заняла в кино, было не вполне «на уровне» Фрейндлих, то, во всяком случае, это уже было достаточно заметное место.

Восьмидесятые

Начало восьмидесятых в кинематографической жизни Алисы Фрейндлих радикальными переменами ознаменовано не было. Успех, сопутствовавший ей, был уже прочен, ролей не приходилось ждать годами. Однако и тут не обошлось без невидимых глазу подводных рифов. Существовала некая подспудная двойственность ситуации: с одной стороны, актриса снималась, и снималась интересно; с другой — практически во всех предлагаемых киноролях была изначально заданная условность. Ее словно «прятали» за определенными чисто внешними характеристиками роли.

В антагонизме театра и кино, какой существовал в годы актерской молодости Фрейндлих, театр играл роль активно наступательную, кино — пассивно обороняющуюся. Театр словно демонстрировал: «Вот, вот и вот». Кинематограф кисло ответствовал: «Ладно, приму к сведению». И вот, годы спустя, наконец принял. Но с существенными оговорками.

То, что на сцене делало актрису центром притяжения спектакля, кого

«Клетка для канареек» Мать Олеси

бы она ни играла, в кинематографе казалось избыточным: темперамент, эмоциональная динамика, раскованность актерского самоощущения. Краски эти в кино казались пригодны только для условных эксцентрических жанров, условных эксцентрических ситуаций, на худой конец — особо эксцентрических характеров. Ее, что называется, «было много», и кинематограф либо старательно «сокращал» ее, либо давал ей свободу в рамках заведомо театрализованных жанров.

Там, где требовалась тонкая, постепенная, тщательно проработанная психологизация образа, роли отдавались актрисам не столь броским.

В этом отношении переломной стала, пожалуй, роль не слишком заметная, но для кинематографической судьбы Фрейндлих весьма значительная. То была вновь кинокомедия, но жанровая ее условность отыгрывалась партнерами актрисы, и прежде всего Юозасом Будрайтисом. В телефильме «Опасный возраст» А. Прошкина был, в сущности, проведен необычный эксперимент. Основным комедийным «трюком» здесь было некое фантастическое дарование главного героя, ставшее не только поводом к различным необычайным происшествиям, но и к происшествию вполне обыденному — семейному разладу. В ситуации почти водевильной, в положениях самых немыслимых Фрейндлих и Будрайтис должны были сохранять полную серьезность, играть психологично, как если бы все происходящее с ними было абсолютно естественно и нормально. В этом несоответствии и заключался основной комедийный эффект картины. Алиса Фрейндлих исполнила свою роль так, словно снималась в бытовой психологической драме: тонко, спокойно и строго. Легкая ирония пополам с тайной грустью.

Обнаружилось, что современный материал актрисе нисколько не противопоказан, что приглушать ее средствами внешними нет ни малейшей нужды. Чувство меры и чувство жанра, умение точно выбирать необходимые для роли актерские средства,

казалось бы, не нуждающиеся в доказательствах, были вновь убедительно подтверждены.

Нынешнее существование Фрейндлих в кинематографе имеет одну существенную и принципиальную особенность: актриса получила не просто возможность много сниматься, а возможность самореализации в кино. Сегодня то, что волнует ее как человека и как актрису, выражается на экране не опосредованно, а впрямую.

Мать героини из «Клетки для канареек» П. Чухрая словно врывается на «привокзальные подмостки» из реальной жизни, где полным полно вот таких нервных, не очень правильных, не очень счастливых женщин, бешено боящихся одиночества и не умеющих его избежать. Всего в двух эпизодах фильма появляется Фрейндлих, но успевает поведать о своей героине очень многое — открыто ее прошлое и настоящее, ее вкусы, привычки, ее тайные страхи, давно и непонятно для нее самой разладившиеся отношения с дочерью. В сущности — вся ее жизнь.

Проблема творчества, цена успеха и цена самоуспокоенности в искусстве, оказавшиеся лейтмотивом в роли Арсеньевой — «звезды» провинциального театра из фильма К. Худякова «Успех» — естественно, не могли не волновать актрису, на протяжении всей своей жизни постоянно сталкивавшуюся с этими проблемами. Это почти прямое личное высказывание актрисы Алисы Фрейндлих о том, что внутренний покой и подлинное творчество — две вещи несовместные. Примадонна Арсеньева — «хозяйка», как величают ее в театре буквально все,— первой вступает в жесткий конфликт с молодым столичным режиссером, приехавшим сюда ставить чеховскую «Чайку». Все и так прекрасно, причин для недовольства нет, театр не пустует, а тут какой-то мальчишка-реформатор грозит пустить все это по ветру, как в старину светский повеса отцовское наследство. Она — Актриса, а он кто? Алиса Фрейндлих играет в одном персонаже сразу двух героинь: провинциальную знаменитость Арсеньеву и — как парафраз — чеховскую Аркадину. Играет тонко, остроумно; это, что называется, снайперское попадание актрисы. Арсеньева то и дело пытается спровоцировать режиссера Фетисова, но любые ее попытки уязвить его, задеть, заставить растеряться или хотя бы разозлиться разбиваются о броню его принципиального нежелания идти на конфликт. Все — мимо. И она сдается. Актриса играет тут не «оттаивание», а зарождение и нарастание интереса, а затем и веры; она играет пробуждение от сытой спячки, если хотите, возвращение Арсеньевой в собственную молодость, когда творчество еще было потребностью, когда волнение перед выходом на сцену заставляло, быть может, бледнеть, таскать в карманах всякие смешные амулетики: актеры — народ суеверный. Недаром же Арсеньева у Фрейндлих и проявляется как человек незаурядный и талантливый прежде всего не в исполнении роли Аркадиной, а в том, что, отбросив амбиции, забыв о своем «звездном» статусе, будет стоять у стеклянной стены перрона вместе с другими актерами, как брошенный ребенок, провожая прощальным взглядом режиссера Фетисова.

Иногда превратности судеб художников дают пищу для эффектных, но малообоснованных искусствоведческих построений. Так, выход на экраны в один год фильмов «Успех» и «Агония», где Алиса Фрейндлих сыграла роли не центральные, но первостепенно важные для авторского замысла, роли, потребовавшие не только актерского, а и немалого человеческого опыта, буквально толкают к заманчивым сопоставлениям; более того — к прямому «выведению» роли фрейлины Вырубовой из роли примадонны Арсеньевой и прочим «генеалогическим» изысканиям.

Между тем (так уж сложилось) Вырубову от Арсеньевой отделяет не только историческая дистанция в семьдесят лет, но и десятилетняя дистанция в биографии самой актрисы. Трудно поверить, что она играла наперсницу Распутина примерно в то же время, что и Аквамаринскую, что даже Калугиной не было еще в помине.

Впрочем, поверить возможно. Уже была королева Елизавета Английская в спектакле «Люди и страсти». Уже существовал тот поразительный конгломерат, составленный из несовместимого: цинизм вперемежку с искренней, фанатичной верой, сладострастная мстительность — с королевским достоинством, самоуважение — с мелочной завистью, сильный ум — с недальновидностью. И все — фиглярство. Игра. Маскарад. И уж самой не отличить — где правда, где ложь: все смешалось, и даже наедине с собою невозможно не играть, страшно не играть. Впрочем, то была королева, фигура, так сказать, исторически первоплановая.

Фрейлина Вырубова (если отвлечься от ее амбиций) такой роли в истории не играла. Максимум — роль «серого кардинала» при «сером кардинале», роль наперсницы наперсника. Но и эта роль в истории требовала от Вырубовой, как сыграла ее Фрейндлих, непомерных усилий.

На экране предстала женщина странная и страшная. Хромоножка с могучим комплексом неполноценности. Наделенная испепеляющим властолюбием, нескрываемой душевной усталостью и изломанностью, неистребимой энергией разрушения, разом и верующая и циничная, понимающая цену идолу своему и абсолютно несвободная от его «магнетизма». Игра стала для нее способом существования — посреди шаманского самовзвинчивания вдруг мелькнет трезвый, холодный, полный угрозы взгляд, или, закрыв за собою дверь, она словно меняет личину, неуловимо изменяются и манеры, даже осанка. В роли, достаточно локальной по материалу, внезапно возник образ эпохи, портрет целого поколения «тихих флибустьеров», тайных тщеславных наполеончиков, делателей «дворцовой истории».

Поначалу роль Вырубовой режиссер Элем Климов собирался поручить другой актрисе. Она внешне походила на Вырубову, пробы были хорошие, и вопрос казался решенным. Но Климов заранее решил, что в этом фильме обязательно снимет Фрейндлих. «Не знаю, в какой роли, — говорил он, выступая в ЦДРИ.— Просто она нужна была мне как камертон, как талисман, если хотите...» Талисман не подвел. Актриса сумела в роли Вырубовой заглянуть в такие бездны человеческой психологии, приоткрыть такие мрачные ее тайники, что моментами становилось не по себе. Это был жестокий реализм. Это была горькая мудрость подлинного художника.

Элем Климов дважды — задолго до остальных — сумел распознать в актерском даровании Алисы Фрейндлих возможности, которые обнаруживались и на театре, но истинная их реализация была под силу только кинематографу, с его безусловностью фактур, в том числе и с подлинностью «фактур» эмоциональных и психологических; самый феномен возникновения глобальных обобщений из «мелочей» и «частностей», заключенный в актерской органике Фрейндлих, также присущ кино, что называется, киногеничен.

Новые роли, сыгранные Алисой Фрейндлих в кино, со всей определенностью доказали, что перед нами истинно кинематографическая актриса.

А теперь вернемся к началу статьи и с полным правом снимем возникшие там затруднения. На место «или» вернем в традиционную формулу «и», а знак вопроса заменим восклицательным знаком: Алиса Фрейндлих — актриса театра и кино!

На самом деле сегодня так и есть.

Е. ГРИГОРЬЕВ,
О. НИКИЧ

...А зачем?

Заметки об экранизации

Лаборатория

Классика — это не твое частное дело, а национальное духовное достояние. Поэтому сама попытка прикоснуться к ней порой вызывает у окружающих раздражение. Классика принадлежит всем! И каждый пережил ее индивидуально! А вы собираетесь за всех говорить от лица классики! Это уже проблема этическая. Поэтому широкая публика подозрительно и даже ревниво каждый раз встречает очередную попытку экранизации вопросами: для кого и зачем, что вы хотите этим сказать? и что нового?..

Первый вопрос, задаваемый сценаристу, подступившемуся к литературной классике: «А зачем?»

Зачем снова «Отцы и дети»? Ведь и в школе этот роман «проходят». И в театре множество инсценировок. Были даже экранизации. Зачем же еще и телефильм?

Дань «телевизионному» поколению школьников; чтоб могли не читать книгу — посмотрели и довольно?

Нет. Чтоб читали. Читали и перечитывали. И не только школьники. Хотя такой специальной цели — оживить читательский интерес — мы себе не ставили. Это уже побочный эффект. Ничего нового мы не открывали. Старались лишь выразить на своем языке — языке будущего фильма — то, что было, есть, существует в книге, что заложено туда великим писателем... Классическая литература — бездонна. И лишь становление такой формы, как многосерийный телефильм, приоткрыло путь к ее сколько-нибудь адекватному экранному воплощению.

Общение с классикой благотворно, но и очень опасно, поскольку она задает столь высокий масштаб для сравнения, что не всякому по силам. Тут уж не до амбиций и претензий. Ведь классика — это не твое частное дело, а национальное духовное достояние. Поэтому сама попытка прикоснуться к ней порой вызывает у окружающих раздражение. Классика принадлежит всем! И каждый пережил ее индивидуально! А вы собираетесь за *всех* говорить от лица классики! Это уже проблема этическая. Поэтому широкая публика подозрительно и даже ревниво каждый раз встречает очередную попытку экранизации вопросами: для кого и зачем, что вы хотите этим сказать? и что нового?..

Что нового?

Действительно, зачем трогать классику, когда можно решить сегодняшние проблемы на современном материале?

Зачем?..

Вот как это случилось конкретно с нами: сквозь школьную память, в которой покоился роман И. Тургенева, вдруг проросли: новый интерес, изумление, восхищение перед произведением. Оно стало современным для нас, а не просто историей про молодых и пожилых людей из прошлого века. Вот нам и захотелось поговорить со *всеми* об открытии, которое мы сделали *сами для себя*.

Иначе говоря, замышляя экранизацию, вы, как нам кажется, обязаны иметь свой личный художнический интерес к экранизируемому произведению. Это первое. И второе — вы обязаны *уметь* профессионально передать возникшие чувства.

По многим примерам знаем, что классику можно только любить, восхищаться ею, но не состязаться с нею, не оспаривать ее. Но вместе с тем знать, что она — не только живой памятник, но и живой источник.

Живое.

После первого этапа, когда в твоем сознании ожили герои произведения — как бы и тобою самим придуманные, когда почтительное восхищение позади, ты становишься с экранизируемой книгой на «ты» — вот тогда с нею можно работать.

Ты уже делаешь свое, категорически *свое* произведение, как его ни называй: по мотивам ли, по образу, по духу, по букве, может быть, по его, Автора, благословению. Но работаешь легко, без оглядки: творчество не может быть на коленях. Вспоминается цветаевское: «Пушкинскую руку жму, а не лижу». Не панибратство, не амикошонство — нужна внутренняя свобода. Скованность ведет к бесчувственности, к бездуховности, к злости вместо любви.

Произведение — теперь ваше, вы чувствуете его. Вы перемещаетесь в произведении легко, без стеснения, вы словно не выдумываете — выдумывается само.

Оставаясь самим собой — прежде всего самим собой! — вы, конечно же, предельно «заряжаетесь» личностью Автора. Но это происходит непроизвольно. Уже персонажи становятся вашими, и вы обращаетесь с ними только как со своими. В начале работы — они еще не ваши, и после нее — они уходят, возвращаются в литературу, но во время работы они — только ваши, и вы, только вы, несете полную ответственность за их действия и поведение. На Автора вы не имеете права ни кивать, ни ссылаться, ни прикидываться им. Его присутствие проявится, выразится в работе независимо от вашей воли.

Как же идет обживание произведения? Вычленяются отдельные герои, про них придумываются отдельные сценарии, но, конечно, существующие в контексте всего произведения. Придумываются, но не обязательно записываются или осуществляются в фильме. Первооснова не должна быть догмой, и ее границы не должны быть тисками. Не догма, а руководство к действию: сюжет только обозначает правила игры, отталкиваясь от него, надо постараться ответить на вопрос — как возникло это произведение, а точнее, *желание его создать*?..

Этот момент потребности Автора написать данное произведение необходимо пережить каким-то образом, пусть даже отдаленно.

Без ощущения этой потребности не возникнет эмоциональный контакт с исторической реальностью, взрастившей художественный образ. Ведь история страны связана в нашей памяти не только с историческими событиями и историческими личностями, но и с литературными героями, имена которых становятся нарицательными, а образы которых неотделимы от конкретного исторического времени.

●

Итак, «Отцы и дети». Мы читали, перечитывали, сочиняли, пересочиняли, придумывали, перепридумывали.

Аркадия Кирсанова «проходят» в школе вместе с Базаровым и высмеивают за его красивые слова. Но смеяться над Аркадием с позиций Базарова не так уж сложно. А если всерьез задуматься о том, кто он такой — Аркадий? Ведь не забывайте, что он был другом Евгения Базарова. Можно было бы сделать фильм про него под названием «Аркадий».

История милого провинциального юноши, воспитанного без матери отцом и дядей. Учеба в столичном университете. Вдохновленность новейшими социальными идеями — в России предреформенное брожение, позади николаевщина и позорная Крымская война.

Знакомство с «нигилистом» Евгением Базаровым. Дружба с ним — как младшего со старшим. Возвращение после окончания учебы в родной дом — вместе со своим старшим другом. Гордость за него перед отцом и дядей. Победы в спорах с «отцами» и растущая мучительная раздвоенность Аркадия: его сердцу близко то, что отстаивают «отцы», но усвоенные воззрения и личная привязанность заставляют его отстаивать взгляды старшего друга.

Романтическая влюбленность Аркадия в Одинцову. Его мучительная ревность к Базарову, которого он сам свел с Анной Сергеевной. И постепенное вживание Аркадия в социальную роль «молодого Кирсанова». Внутренний разрыв со студенческими иллюзиями, расставание с Базаровым. Вытеснение романтической влюбленности — дружбой и любовью к младшей сестре Одинцовой. Женитьба на Кате... Ничего себе романтическая история!.. Страстно и романтично любил одну сестру, женился — на другой, тоже с пылкими, страстными объяснениями... Был «левак», хотел и любил громить фразой, но остепенился, перебесился — и вошел в колею. В итоге — молодой помещик, прогрессист, хороший хозяин и отец семейства... Что это — не тень ли будущих героев Чехова?..

Наверное, от гениального романа не убудет, если он породит еще и какие-то дочерние произведения. Кстати, подобным образом поступил В. Розов, создав пьесу «Брат Алеша» на основе фрагмента из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Аналогичным путем могут появиться и киноэкранизации, не претендующие на перенос всего произведения на экран.

Однако нас интересовали «Отцы и дети» именно как *целое*. Телевидение и, возможно, грядущее кассетное кино открыли дорогу на экран полноценным экранизациям крупных литературных произведений. Но снятие ограничений на объем телефильмов грозит сегодня иной опасностью — их искусственным растягиванием на много серий, превращением телефильма в нечто бесконечно киноподобное. Наш подход к проблеме объема экранизации может быть сформулирован так: *минимальный метраж и максимальная насыщенность, совместимая с общим ритмом вещи.* Ритм экранизируемой литературы должен определять ритм будущего фильма.

Тут необходимо одно уточнение. Помимо внутреннего ритма литературного произведения есть еще ритм чтения. Каждый волен читать книгу по-своему: читатель ведет себя довольно свободно в мире, созданном автором книги, он сам выбирает себе в нем маршруты и остановки. И в зависимости от богатства своего воображения, от уровня запросов, подготовленности он порой может почувствовать то, о чем писатель лишь намекнул. А порой может упустить и то, что автором выделялось, акцентировалось.

Фильм в этом смысле, как отмечал еще М. И. Ромм, гораздо грубее — зрителю зачастую предлагается в мире фильма лишь один маршрут, по которому он вынужден будет проследовать в заданном ритме и темпе восприятия. Причем темп, как правило, достаточно высок, да и ритм чаще всего интенсивен — надо уложить

восприятие в жесткие рамки отведенного времени.

Но ритм тургеневской прозы складывается из многих ритмов. Ритм повествования, ритм авторской речи, ритм событий, образующих сюжет, ритмы отдельных эпизодов и сцен — все это в гармоническом единстве образует воздействующий на нас эмоционально общий ритм вещи, и не учитывать экранизатору пульсацию этих «малых» ритмов нельзя.

Внутренняя насыщенность классического романа требует при переносе на экран точного отбора и концентрированности. Но без многосерийности — качества, дающего нам возможность увидеть роман во всех подробностях, деталях, воссоздающих его настроение, атмосферу,— эта задача не была бы разрешима.

Но выразить полностью *все* произведение нельзя, невозможно — даже при наличии многосерийности. Объем телевизионного фильма тоже имеет свой предел... Как объять необъятное?.. Видимо, в отведенное нам экранное время надо говорить о том, что мы считаем главным в литературном первоисточнике. Идти к этому главному через частное, ибо все охватить невозможно. Здесь проявляется личность самого экранизатора.

Вспомним фильм Н. Михалкова по «Обломову». Конечно, он не объял, да и не собирался, и не смел, по крайней мере, в данной работе, объять весь роман, выступить за самого Гончарова. Но себя, Никиту Михалкова, заявил и обозначил, при этом имел серьезность чувств и мыслей (не хотел иметь, а имел) и еще имел профессию, чтобы высказаться внятно. Поэтому нравится нам его экранизация или нет, разделяем мы его прочтение Гончарова или изумляемся ему, серьезность побуждений Михалкова, компетентность рассуждений, страстность чувствований не позволяют нам игнорировать и эту точку зрения на роман. Не позволяют, поскольку вызывают уважение к экранизатору.

Иное чувствуешь, когда экранизатор обнимает классика за плечи как своего коллегу в коридоре студии и затевает с ним, классиком, обычный, житейский разговор «на своем уровне». Обидно за классику?.. Да чего за нее обижаться?.. Ее не убудет, а *этот* разделся перед всеми, поскольку попытался на глазах у почтенной публики прикрыть классикой свои хилые чувства и мысли, хотел приладить ее к своему обиходу!..

Но продолжим наш разговор об «Отцах и детях». Каково было наше прочтение? Оно определялось, пожалуй, тремя четко выраженными особенностями.

Первая. От романа нас отделяют уже сто лет с лишним, целая эпоха. Мы адресуем свою работу в первую очередь нашим современникам. Все движения души, все поступки персонажей должны быть поняты сегодняшним зрителем. Поэтому главным для нас является *человеческое обеспечение* всех проблем и коллизий экранизируемого романа. Нам неизмеримо дороже художественные открытия Тургенева, чем его политические пристрастия, в которых он был тенденциозен и нарочито сгущал краски.

Вторая особенность. Базаров у Тургенева гораздо более значителен как личность, чем любой из Кирсановых. Тем не менее сложилась неправильная, на наш взгляд, трактовка этой неравновеликости. Считается, что Базаров (несмотря на все его экстремистские перехлесты), в общем-то, с нами, читателями, соизмерим. Это, конечно, льстит нашей самооценке, но зато делает Кирсановых и Одинцовых просто духовными пигмеями. Не говоря уже о других персонажах. Наша трактовка не отменяет соотношения в духовном масштабе главных героев, а лишь корректирует их — это с Кирсановым мы, зрители, еще можем равняться, а уж до максимализма Базарова нам, пожалуй, не дотянуться. И таким образом мы старались ярче высветить гигантскую фигуру главного героя романа.

Евгений Базаров. Самое неожиданное открытие Тургенева. Трагическая, бьющаяся в противоречиях, духовно мощная и потому сохраняющая для нас привлекательность фигура. И не просто «образ», а живой, близкий человек, которому мы, авторы, сочувствуем, которого мы любим.

Заразить зрителя этим восхищением личностью Базарова, состраданием ему — вот что было определяющей, главной сверхзадачей нашего замысла.

Теперь про композицию: почему четыре серии? А не три? А не пять?

Сначала мы замышляли фильм как классическую триаду о Базарове. «Нигилист» — «Отрицание нигилиста» — «Человек». И запущен фильм был как трехсерийный. Вроде бы все было верно. Но в процессе режиссерской разработки выяснилось, что материала в сценарии не на три серии, а на пять, и поэтому предварительная разбивка на три части умозрительна, неточна. Сократили, что могли.

Но если сохранять лишь необходимое, оставаясь верными ритму тургеневского романа — каждая серия получалась длиной частей в десять. В результате долгих раздумий родилось окончательное решение: фильм должен быть четырехсерийным. Почему?

Первая серия — Базаров среди Кирсановых. Чужак. Неприятный гость в обществе близких друг другу, милых, интеллигентных людей. Гостя не стесняют, с ним готовы и поговорить, и поспорить — тем более что он, как сообщил Аркадий, имеет взгляды вполне оригинальные. Но в споры гость не бросается, а как-то лениво и даже нехотя принимает в них участие. И в этих дискуссиях легко одерживает верх — что еще унизительнее для его оппонентов. Уезжает с Аркадием в город, используя первый же повод покинуть гостеприимный дом. Но и в городе он чужой — тамошние «последователи» его взглядов — милые, однако недалекие люди, готовые смотреть Базарову в рот. Ему с ними скучно. И на губернаторском балу он — сторонний наблюдатель. И на этом балу он встречает Одинцову.

Общий зрительский итог этой серии: Базаров интересен, но... Зато какие приятные, симпатичные люди эти Кирсановы!

Вторая серия — история любви Базарова. От ее зарождения до безответного признания и отъезда к родителям. Он отрицал любовь — и стал жертвой любви. Влюбился — и отвергнут.

И сама ситуация, и поведение Базарова в ней должны вызывать зрительское сочувствие. А первые сцены пребывания Базарова в родительском доме должны расположить их к себе, расположить — не больше.

Третья серия — метания Базарова. Дома ему плохо, душно. Любовь родителей, дружба Аркадия — все ниже его требований. Он срывается, уезжает. У Одинцовой — его не ждут. Да и фривольная шутка с Фенечкой оборачивается дуэлью с Павлом Петровичем. Смерть как бы мелькает на его пути в шутовской форме ритуала чести. Приходится расстаться с Кирсановым. Он заезжает к Одинцовой, у которой гостит Аркадий, чтобы распрощаться — и с бывшим другом, и с бывшей любовью. Он — остается один.

Происходит отсечение Базарова от остальных персонажей. К исходу этой серии зритель уже должен успокоиться за судьбы Кирсановых и Одинцовых — их благополучие предопределено. Зрительский интерес теперь должен сосредоточиться на одном Базарове.

Четвертая серия — история преодоления одиночества. Порвав прежние связи, Базаров возвращается к родителям — чтобы работать, помогать больным мужикам. Он идет к людям, которым он нужен. И на этом пути ждет его беда, смертельное заражение.

Возвышение до трагедии происходит незаметно — противоборство Базарова с болезнью с самого начала

осознается им как безнадежное. Но и подчиниться судьбе он себе не позволяет. Не зря Чехов так восхищался этими страницами романа: в них проявляется уже будущий человек, герой, противостоящий судьбе до последнего мига, не сломленный, не изменивший себе и перед лицом смерти.

Трагедия предполагает высшую степень сопереживания герою. Здесь уже все должны понять Базарова. Понять и полюбить. Это трагический герой — преждевременный человек. Его одиночество — одиночество гиганта, богатыря. Но «се Человек!..»

Конечно, все наши замыслы остались бы на бумаге, если бы не его реализаторы — режиссер, оператор, художник, звукооператор, актеры — всех сейчас, к сожалению, не перечислить. Не о режиссуре сейчас речь — наша статья написана от лица представителей сценарного цеха. Но главная заслуга в реализации замысла «Отцов и детей», конечно же, принадлежит режиссеру. Это фильм Вячеслава Никифорова. И мы рады это подтвердить.

●

Зададимся теперь таким вопросом: а что такое сценарий «по мотивам»? Существуют ли пределы вольности? Почему мы в одних случаях экранизируем «почти дословно», а в других далеко отступаем от первоисточника? Что это, авторский произвол? Или все дело в экранизируемой литературе?

И в нас, и в литературе. Во-первых, в любом случае — будь то оригинальный сценарий или экранизация — авторы сценария — мы, и поэтому только мы несем полную, авторскую ответственность за него как за основу будущего фильма.

Отличия же сценария от экранизируемой литературы зависят от кинематографичности последней.

Так, например, сценарии «Отцы и дети» и «Знак беды» по повести Василя Быкова содержат мало отступлений от исходных произведений — литература предоставляла нам почти все, что требовалось для экранного воплощения.

А взявшись за экранизацию тургеневской повести «Затишье», мы порой были вынуждены довольно далеко отступать от нее — этого потребовало *наше понимание* внутренней драматургии тургеневских характеров. Так появился подзаголовок «по мотивам произведений И. С. Тургенева».

Так же — с серьезными отступлениями от первоисточника — вырастал сценарий из пушкинского «Дубровского».

Незаконченный роман привлек нас не романтической фабулой, не фигурой «благородного разбойника», а глубоким реализмом, которым пропитана эта блестящая проза. За легким, ироничным повествованием, за внешней «простодушностью» сюжета открылась нам драматичнейшая история молодого русского офицера Владимира Дубровского. У Пушкина роман обрывается на прощальной речи Дубровского, заклеймившего своих бывших дворовых, своих сотоварищей по разбою, герой исчезает, растворяется в бескрайних далях — то ли отечественных, то ли иноземных. В черновиках сохранились наброски дальнейшей судьбы Дубровского, но Пушкин оставил этого героя — перед ним уже вырисовывались контуры иного произведения, где судьбы народа и дворянства стали главной темой, где тема бунта зазвучала уже без романтического флера — впереди была «Капитанская дочка».

И мы поймали себя на том, что наше реалистическое прочтение романа невольно сблизило «Дубровского» с «Капитанской дочкой», что исключало возможность сохранения как вальтерскоттовских ретроспекций, так и привычной романтизированной условности в отношениях персонажей.

Иными словами, мы почувствовали, что сценарий неудержимо уходит от литературного первоисточника. Тут мы всерьез задумались. То, что вы-

ходило из-под пера, было явно жизнеспособным, но непривычным. Однако, подумали мы, дистанция в полтора века все же позволяет на некоторые вещи взглянуть по-новому. Скажем, конфликт между рабовладельцем, имеющим много рабов, и его другом, у которого рабов меньше, приобретает несколько иной смысл, поскольку оба они, с нашей сегодняшней точки зрения,— аморальны: оба имеют в собственности живых людей.

И фигура скучающего в гвардии бездельника, покуривающего янтарные трубки в Петербурге, вряд ли способна вызвать социальные симпатии в обществе, провозгласившем «кто не работает, тот не ест». Вот почему было решено сразу же сделать Владимира Дубровского боевым офицером, защитником отечества, храбрым и самоотверженным на поле боя. А тогда, значит, не только «слуга царю», но и «отец солдатам». И отсюда — иное понимание ценности жизни крестьянина в солдатском мундире, иное, фронтовое равенство.

Так потянулась цепочка через денщика Гришку к его матери, к кистеневским мужикам и бабам, которые поддержат своего молодого барина, подавшегося в разбой.

И этот Владимир Дубровский, пройдя все уготованные ему испытания, потери, крушения, уже не сможет, расставаясь со своими товарищами, наводившими ужас на помещиков трех губерний, проститься с ними свысока. Не как барин среди верных слуг, а как первый среди равных должен он проститься с ними. Должен увидеть, наконец, их по-новому — людьми. И к нему должно прийти, как итог, понимание своего единства с ними перед лицом насилия и самовластия. Они — его соотечественники, они и есть его Родина, которую он защищал, с ними он един и равен!

И как только стал нам ясен этот внутренний путь Владимира Дубровского, все сразу выстроилось. Сразу пошли в рост окружающие героя фигуры. Все потребовало внимания — и жизнь Троекуровых, и жизнь Дубровских, и их окружение.

В итоге возник сценарий телефильма «История русского офицера» с подзаголовком «по мотивам романа А.С. Пушкина «Дубровский».

Конечно, наше прочтение «Дубровского» вовсе не зачеркивает других прочтений, бывших и будущих, и, уж конечно, не подменяет собой текста Пушкина. Как (повторим еще раз этот часто употребляемый в спорах об экранизации аргумент) не подменяет опера Чайковского гениального «Евгения Онегина». Разные виды искусства — разные произведения. И лишь стоит это понять, как и экран и книга становятся равно суверенными.

●

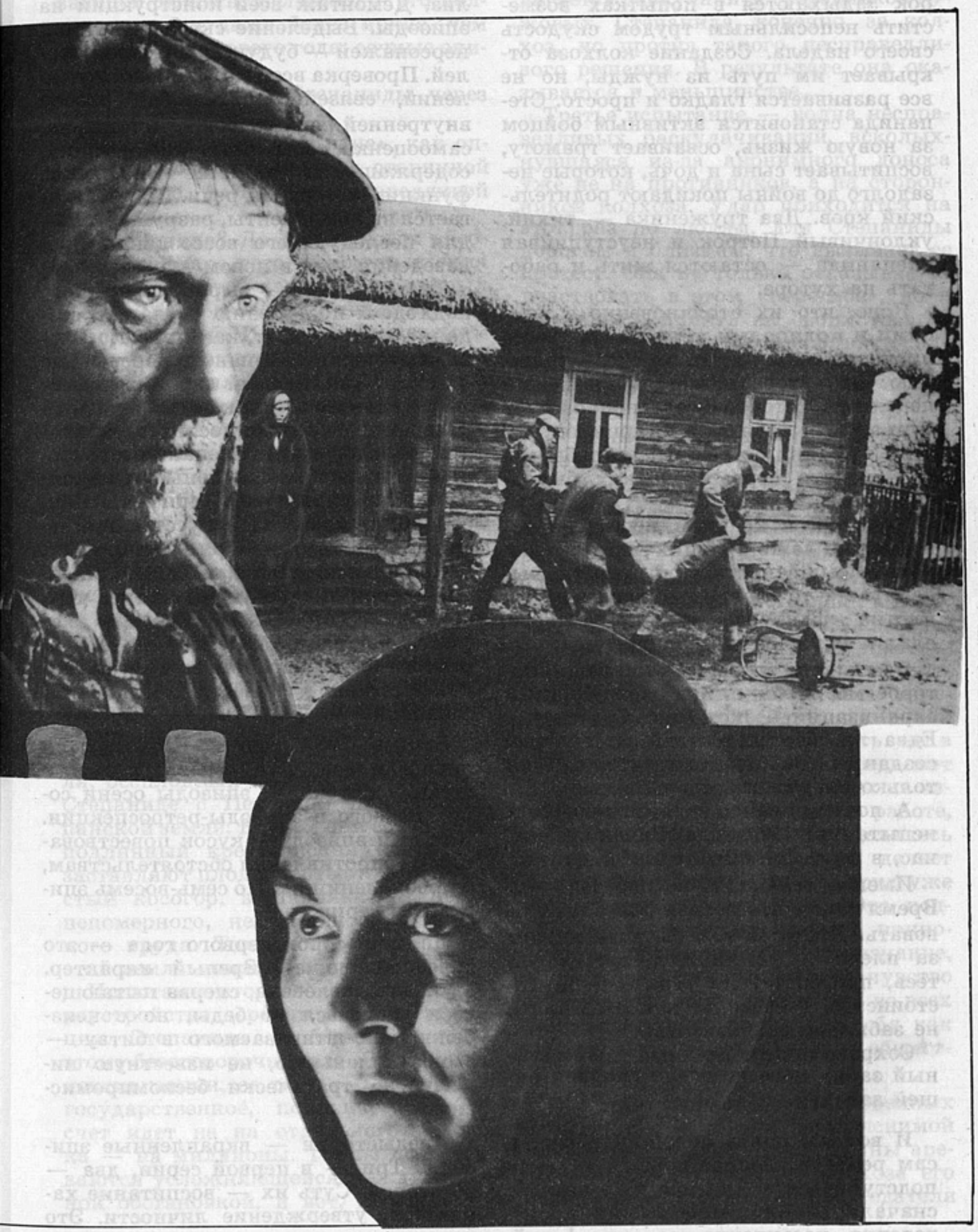
И наконец, о последней нашей работе — экранизации повести Василя Быкова «Знак беды».

Повесть, как известно, развивается в двух временных пластах.

Основной сюжет разворачивается осенью 1941 года. Придорожный хутор в глухом уголке Белоруссии. Здесь живет немолодая крестьянская пара — Степанида и Петрок. Фронт уже откатился далеко на восток, но немецкая оккупация еще не заявляет о себе всерьез, поскольку мост, соединяющий эти места с большим миром, разрушен бомбежкой. Но вот мост восстанавливается — и на хуторе появляются сначала полицаи, а за ними — и немцы. Немцы не зверствуют — они просто не считают хозяев хутора за подобных себе людей. Они начинают уверенно диктовать, регламентируя и повелевая. Сухо и требовательно. Жестоко наказывая за неповиновение. Конфликт неизбежен, потому что Степанида и Петрок за свою нелегкую жизнь уже успели утвердиться в своем человеческом достоинстве.

А история их личностного становления прослеживается в эпизодах-ретроспекциях, образующих второй образный пласт «Знака беды». Батраки, получившие при разделе панского имения хорошую усадьбу, но плохую,

Пробы к фильму «Знак беды»



скудную землю,— Степанида и Петрок задыхаются в попытках возместить непосильным трудом скудость своего надела. Создание колхоза открывает им путь из нужды, но не все развивается гладко и просто. Степанида становится активным бойцом за новую жизнь, осваивает грамоту, воспитывает сына и дочь, которые незадолго до войны покидают родительский кров. Два труженика — тихий, уклончивый Петрок и неуступчивая Степанида — остаются жить и работать на хуторе.

Ясно, что их столкновение с немцами и полицаями неизбежно. И оно происходит. И влечет за собой трагедию: от хутора остается одно лишь пепелище, которое с годами зарастает бурьяном и лесным кустарником. Об этих остатках сгоревшей усадьбы мы и узнаем в первых строках быковской повести.

Конечно, в кратком пересказе невозможно даже в общих чертах передать насыщенность этой повести, выделить нечто главное — слишком уж плотна фактура повести Быкова, слишком уж сильны характеры.

Но главное открытие этой вещи, которое мы положили в основу нашей экранизации,— конечно, Степанида. Едва ли не сильнейший из галереи созданных Быковым характеров, если только их уместно сравнивать.

А почему сейчас — о тяжелейших испытаниях 1941 года? Зачем это сейчас, в середине 80-х годов?

Именно сейчас. И не опоздать бы. Время такое, что нельзя благодушествовать. И Быков как бы встряхивает за плечо — оглянитесь, встревожьтесь, проверьте: не утрачено ли достоинство, готовы ли к испытаниям, не забываем ли, чьи мы?..

Сохранить этот мощный нравственный заряд повести стало главной нашей задачей.

И вот мы опять подошли к вопросам ремесла. Вопрос первый — «как подступиться?» для нас уже не нов: сначала — вживание в мир произведения, насыщение его атмосферой.

Второй этап — расщепление, анализ. Демонтаж всей конструкции на эпизоды. Выделение сквозных линий персонажей — будущих актерских ролей. Проверка всех мотивировок, сцеплений, связей. Тщательный разбор внутренней речи героев — их оценка, самооценка, событийная информация, содержащаяся в них. Выяснение функции авторской речи... Все разлагается на компоненты, разрушается — для последующего воссоздания произведения уже в новом качестве.

Третий этап — выработка общего подхода к построению сценария, создание каркаса. Тут, как правило, возникают первые варианты, обреченные на слом. Так, первый вариант композиции сценария «Знак беды» строился на хронологической последовательности эпизодов жизни Степаниды, спроецированных на длительный и напряженный финальный эпизод. Конструкция оказалась искусственной — финальный кусок терял свою силу, а хронология отдавала прямолинейной историчностью, в результате чего пропадал найденный Быковым эффект сцепления времен и судеб. В итоге была выработана другая, более близкая к повести композиция сценария.

Запись 1984 года: «Конструкция определилась. Два смыкающихся к финалу потока — эпизоды осени сорок первого и эпизоды-ретроспекции. Каждый эпизод — кусок повествования о сопротивлении обстоятельствам, о преодолении их. По семь-восемь эпизодов в серии.

История сорок первого года — это сквозной сюжет. Зрелый характер. Мужество человека, сперва пытающегося уберечься от беды, но с неизбежностью втягиваемого в битву — свою, маленькую, не известную никому, но трагически бескомпромиссную.

Предыстория — вкрапленные эпизоды. Три — в первой серии, два — во второй. Суть их — воспитание характера, утверждение личности. Это не подпорка для сюжета, не подкреп-

ление какой-то черточки, обслуживающей сюжетную линию,— это полнокровные и даже более яркие, чем сцены сорок первого года, сочные эпизоды.

Фабула — путь Степаниды через испытания.

Цепь испытаний. «Житие», как определили бы этот жанр в старинной литературе. «Житие справедливой Степаниды».

Праведница? Да нет, человек абсолютно от мира сего. В том-то и сила Быкова, что этот характер он открыл в его непосредственной связи с временем, эпохой. И никакой идеализации — неграмотная до зрелых лет, необразованная крестьянка. Живая, активная, очень определенная в своих взглядах, а в некоторых — непримиримая. И еще одно свойство этого характера точно подметил Быков — свойство абсолютно антирелигиозное: нравственность Степаниды опирается не на мифически светлое прошлое и не на лучезарное будущее, что где-то *вне* ее непростой жизни. Опора — на укрепляющееся во всех испытаниях достоинство людей вокруг нее, на лучшее в них. Она черпает силу в людях. Она открыта людям, несмотря на свою резкость и непримиримость.

Испытание первое — скудная земля, бесплодный клочок, доставшийся Степаниде с Петроком при разделе панской земли. Вдвоем они совершают подлинный крестьянский подвиг — заставляют плодоносить этот суглинистый косогор, заставляют — ценой непомерного, непосильного, надрывного труда. Только такой ценой на этой земле можно выжить.

Испытание второе — социальное переустройство деревни. Коллективизация. Степанида — беднячка и поэтому безоговорочно «за». Размах коллективизации, ее темп — дело общегосударственное, политическое. Тут счет идет не на отдельного человека — на миллионы. Темпы подстегиваются усложняющейся международной обстановкой, и вот, чтобы ускорить создание колхоза, сгоряча предлагается раскулачить середняков Гужовых. Степанида, конечно, за колхоз, но против такого несправедливого решения. В результате она оказывается в меньшинстве...

Третье испытание — волна несправедливых раскулачиваний, всколыхнувшаяся из-за анонимного доноса уже не на противников, а на сторонников колхоза. Удар приходится на этот раз по людям, для Степаниды дорогим и близким, что вызывает ее протест. Она не только отказывается участвовать в этом «перегибе», но и пытается повлиять на своих товарищей, вынужденных исполнять эту «спущенную сверху» директиву, бросается в район, к руководству — заступиться, спасать невиновных...

В итоге Степанида отступает: она отходит от общественной работы, сосредоточиваясь на тех ежедневных будничных задачах, решение которых зависит лишь от нее самой,— честно работать в колхозе, справляться с домашними заботами, растить детей. Рядовая колхозница. Хозяйка в доме. Мать двоих детей.

Казалось бы, итог отрицательный — отступление, отказ от общественной активности: обожглась и решила не высовываться. Но все не так просто. Оказывается, что суть не в выборной должности: все определяет личность. Характер Степаниды не изменился. Ее неравнодушие в работе, забота о том, чтобы все делалось на совесть,— все это вновь делает ее лидером, потому что сам труд уже стал делом общественным. Это поднимает авторитет Степаниды, приносит ей общественное признание, а главное, укрепляет в ней чувство собственного достоинства. Она во всех своих поступках проявляет себя как человек в первую очередь *общественный*.

И в дни последнего из довоенных испытаний — в дни необъяснимой для Степаниды безличной волны арестов, которая уносит из колхоза его испытанного вожака — председателя

Левона,— этот общественный характер Степаниды проявляется в полной мере. Она берет на себя роль ходатая, объединяя людей на защиту, — роль, как мы знаем, трудную и небезопасную для нее самой. Из крестьянки, чей мир ограничивался кругом близких мест и знакомых лиц, она превратилась в человека, соизмеримого с масштабами страны, ее страны.

И с таким развитым нравственным чувством, постоянно растущей решимостью выстоять, не сломиться, противостоять встречает она главное свое испытание: оккупацию. От пассивного сопротивления — ко все более активному. Важен здесь не конечный эффект — важны порыв, цена, которую человек готов заплатить за сохранение своего достоинства. Важна поразительная естественность, с которой Степанида совершает то, что мы громко называем подвигом.

Степаниду можно убить, но победить ее нельзя. Хотя и убить себя она врагам не дает — сжигая себя вместе с домом. Ужас и восхищение, гордость силой человеческого духа вызывает этот огненный финал. Последнее и высшее испытание. Воспроизводя цепь этих испытаний, важно не растерять по пути к экрану детали, которыми полна проза Быкова. И дело не только в фотографической природе кино — дело в особенностях прозы Василя Быкова. Его литературный стиль можно определить словами *скромная правда*. То есть предельная достоверность, точность почти фактографическая. Актерства не должно быть видно. В выборе выразительных средств — сдержанность, почти аскетизм, никакой внешней изощренности. Насилие не смакуется, угрозы не нагнетаются до безумия — во всем должен быть особый такт. Фильм должен как бы говорить зрителю: «Извини, в этой истории есть и такие моменты, которые показывать не принято. Но это правда. И ты уже взрослый — поэтому смотри внимательно и не отводи глаза».

И если нам удастся стать достойными стиля Быкова, зритель будет на нашей стороне.

Скромность стиля — этическая категория.

И мы надеемся, что намеченное удастся выполнить. Во всяком случае, наш подход к «Знаку беды» разделяют и режиссер будущего фильма Михаил Пташук и, что особенно дорого для нас, сам автор повести.

Слова, приведенные выше, взяты из нашего традиционного «Добавления к сценарию», которое мы пишем всякий раз перед созданием будущего фильма. Опыт показал, что подобный анализ сцен и эпизодов, сюжетных линий, ролей, композиции, стиля будущего фильма оказывается очень полезным и режиссеру, и актерам, и другим членам съемочной группы. И не просто полезным с практической точки зрения, но и потому что при работе над экранизацией особенно необходимо единство подхода к ней всех создателей, потому что рядом со сценарием лежит постоянно напоминающая о себе экранизируемая книга. И отсутствие единства между авторами приводит к попытке режиссера подправить сценарий, а то и переписать его. У нас тоже случалось подобное, и поэтому мы стремимся к тому, чтобы совместная работа не превратилась в скрытое соперничество. Именно поэтому в добавлениях к сценарию мы стараемся как можно яснее изложить свои представления о будущем фильме. Наша цель — максимально облегчить работу режиссера, который обязан стать хозяином фильма.

Когда задача фильма высока, благородна, серьезна — не до самолюбий и самоутверждений. Это прекрасно — когда дело диктует этику, когда приходится тянуться из всех сил, чтобы оказаться на уровне задачи.

И в этом тоже один из важнейших уроков экранизации.

События, факты, хроника

Призы и дипломы XIX Всесоюзного кинофестиваля в Алма-Ате

Главный специальный приз оргкомитета фестиваля присужден дилогии «Битва за Москву» Юрия Озерова.

Жюри художественных фильмов XIX Всесоюзного кинофестиваля решило присудить:

Главный специальный приз фестиваля фильму «Иди и смотри» режиссера Элема Климова (совместное производство киностудий «Беларусьфильм» и «Мосфильм»).

Главные призы фестиваля фильмам: «Игры для детей школьного возраста» (режиссер Лейда Лайус, сопостановщик и оператор Арво Ихо, производство киностудии «Таллинфильм»); «Прощай, зелень лета» (режиссер Эльер Ишмухамедов, производство киностудии «Узбекфильм»); «Как молоды мы были» (автор сценария и режиссер Михаил Беликов, производство Киевской киностудии имени А. Довженко).

Специальный приз жюри Аиде Манасаровой (посмертно) — режиссеру фильма «От зарплаты до зарплаты» (производство киностудии «Мосфильм») — за последовательную разработку на экране современной темы.

Приз «За исследование актуальных нравственных проблем» фильму «Зимняя вишня» (режиссер Игорь Масленников, производство киностудии «Ленфильм»).

Приз «За яркое художественное воплощение на экране темы советского патриотизма» — фильму «Рейс 222» (автор сценария и режиссер Сергей Микаэлян, производство киностудии «Ленфильм»).

Приз «За лучшую женскую роль» Елене Сафоновой, исполнительнице главной роли в кинофильме «Зимняя вишня» производства киностудии «Ленфильм».

Приз «За лучшую мужскую роль» — исполнителю главной роли в фильме киностудии «Арменфильм» «Яблоневый сад» Сосу Саркисяну.

За вклад в развитие советского исторического фильма награжден режиссер фильма «И на камнях растут деревья» (производство киностудии имени М. Горького — «Норсктфильм», при участии «Совинфильма») Станислав Ростоцкий.

За оригинальное решение героико - приключенческого фильма награжден режиссер фильма «Одиночное плавание» (производство киностудии «Мосфильм») Михаил Туманишвили.

Приз «За лучший сценарий» — сценаристу фильма «Игры для детей школьного возраста» (производство киностудии «Таллинфильм») Марине Шептуновой.

Приз «За изобразительное решение фильма» — оператору Алексею Родионову и художнику Виктору Петрову (фильм «Иди и смотри» совместного производства киностудий «Беларусьфильм» и «Мосфильм»).

Приз «За лучшее музыкально-звуковое решение фильма» — композитору Олегу Янченко и звукооператору Виктору Морсу (фильм «Иди и смотри» совместного производства киностудий «Беларусьфильм» и «Мосфильм»).

Диплом жюри за мастерство исполнения трюков в фильме «Капкан для шакалов» (производство киностудии «Таджикфильм» присужден группе каскадеров под руководством Усена Кудайбергенова.

Жюри художественных фильмов для детей и юношества XIX Всесоюзного кинофестиваля присудило следующие призы и дипломы:

За лучший фильм фестиваля:

Первый приз и диплом фильму «Светлячки» (киностудия «Грузия-фильм»).

Первый приз и диплом фильму «Мой дом на зеленых холмах» (киностудия «Казахфильм»).

(Два следующих приза жюри решило не присуждать.)

Диплом жюри за оригинальное пластическое решение фильму «Объятия мечты» (киностудия «Узбекфильм», режиссер Ф. Зайнутдинов, операторы Х. Хасанов, У. Артыков, художник У. Шманов).

Диплом жюри юмористическому детскому киножурналу «Ералаш» (киностудия имени М. Горького).

Жюри хроникально-документальных и научно-популярных фильмов XIX Всесоюзного кинофестиваля присудило:

Главный специальный приз и диплом фильму «Ю. В. Андропов. Страницы жизни» (ЦСДФ).

Главный приз и диплом фильмам «Школа: время перемен» («Казахфильм»); «Шрам» (Литовская киностудия).

Приз и диплом за лучший короткометражный фильм фильму «Груня» (Свердловская киностудия).

Приз и диплом за мужественный кинорепортаж фильму «Открытие Антарктиды» (ЦСДФ).

Приз и диплом за лучшую кинооператорскую работу фильмам «Коммунисты северной Магнитки» (ЛСДФ, оператор Дм. Масс) и «Раймонд Паулс. Работа и размышления» (Рижская киностудия, оператор И. Селецкис).

Дипломы жюри:

За яркое раскрытие патриотической и военной темы фильмам «Сорок лет после детства» (Узбекская студия документальных и научно-популярных фильмов), «Здравствуй, Аршалуйс!» (Ростовская студия кинохроники).

За поиск пластического решения проблем научно-технического прогресса фильму «Стальные острова» («Азербайджанфильм»).

За творческий поиск оригинального жанрового решения фильму «Сделайте меня красивой» (Грузинская студия научно-популярных фильмов).

По научно-популярным фильмам:

Главные призы и дипломы: фильмам «Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера» («Центрнаучфильм»); «На прицеле ваш мозг» («Киевнаучфильм»).

Приз и диплом за раскрытие проблем научно-технического прогресса фильму «Уроки катастроф» (Свердловская киностудия).

Приз и диплом за поиск творческого решения сложной научной темы фильму «По дорогам «второй» Вселенной» («Леннаучфильм»).

Диплом жюри — за создание фильма на актуальную тему борьбы с антиобщественными явлениями фильму «Исцеление» («Казахфильм»).

Жюри мультипликационных фильмов на XIX Всесоюзном кинофестивале присудило следующие призы:

За лучший мультипликационный фильм

Первый приз и диплом фильму «Алпамыс-батыр» (производство киностудии «Казахфильм»).

Приз и диплом фильму «Прыжок» (производство киностудии «Таллинфильм»).

Приз и диплом фильму «Про Сидорова Вову» (производство киностудии «Союзмультфильм»).

Специальный приз жюри и диплом фильму «Однажды вечером» (производство киностудии «Азербайджанфильм») — «За оригинальное решение актуальной темы».

Детское жюри фильмов для детей и юношества на XIX Всесоюзном кинофестивале присудило следующие призы:

Главный приз «За лучшее раскрытие темы содружества человека и природы» фильму «Детство Бемби» (производство киностудии имени М. Горького).

Приз «За лучшее раскрытие темы «Война и дети» фильму «Мама, я жив!» (производство киностудии «Беларусьфильм»).

Приз «За оригинальную и современную интерпретацию русской народной сказки» фильму «После дождичка, в четверг...» (производство киностудии имени М. Горького).

Приз «За лучшее исполнение роли мальчика» — Санжару Джаксылыкову («Мой дом на зеленых холмах», производство киностудии «Казахфильм»).

Приз «За лучшее исполнение роли девочки» — Марех Ликокели («Светлячки», производство киностудии «Грузия-фильм»).

Приз «За лучший мультипликационный фильм» — фильму «Ну, погоди!» (производство киностудии «Союзмультфильм», выпуск 15-й).

Приз кинокритиков вручен создателям картины «Прощай, зелень лета».

Теория, история, эстетическое воспитание

Ю. Цивьян, Е. Тоддес: о влиянии кинематографа на творчество Ю. Тынянова

Наши юбиляры

Воспоминания М. Мироновой о работе с И. Ильинским

Издано о кинематографе

Рецензируем книги «Сергей Эйзенштейн» Р. Юренева, «Испытание творчеством» Л. Брюховецкой

Юрий ЦИВЬЯН
Евгений ТОДДЕС

«Не кинограмота, а кинокультура»

Кино и литература в творчестве Юрия Тынянова

Ю. Тынянов, 1928 г.
Рис. Г. Верейского

Ученице Ю. Тынянова по Институту истории искусств Л. Гинзбург принадлежит такое наблюдение: «Для литературного быта 20-х годов все более характерным становится совмещение служащего, ученого и писателя в одном лице,— он же и киноспец. По-видимому, этот человек должен с утра быть на службе, днем писать, вечером ходить в кино, ночью спать, а думать в остальное время»[1]. Применительно к Тынянову этот перечень пришлось бы назвать беглым: роль «киноспеца» складывалась для него из ряда разнообразных занятий, среди которых лишь условно можно выделить чисто сценарную или чисто теоретическую работу. Множество кинодел не только сопутствовало ему, но и являлось существенной чертой его образа жизни в середине 20-х годов.

Не возводя «поденщину»[2] в символ веры, следует признать, что крупные сдвиги в искусстве кино небезотносительны к плотному потоку текущих дел на студиях. Живая практика обсуждений, доработок, поправок, отзывов и внутренних рецензий лишь с одной стороны тяготела к производственной рутине — с другой стороны создавала на кинофабриках 20-х годов атмосферу постоянной готовности к сценарной импровизации и неожиданным творческим решениям. Картина кинодеятельности Тынянова требует проработки житейского фона, внимание к которому составляло одну из главных характеристик Тынянова как историка культуры.

Только ли история кино нуждается в более пристальном взгляде на содержание кинематографических за-

---

[1] Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982, с. 386.

[2] «Я не отказываюсь от поденщины, я люблю ее даже. Я думаю часто, что то, что мы делаем каждый день, умнее того, что мы собираемся делать когда-нибудь и никогда не делаем». (Шкловский В. Поденщина. Л., 1930, с. 5.).

нятий Тынянова? Кинематографическая насыщенность «литературного быта» способствовала (или являлась следствием) известной общности художественных задач, решавшихся кинематографом и литературой 20-х годов. Переимчивость кинематографа по отношению к литературе современной и прошлой общеизвестна и не требует доказательств. По-видимому, нет нужды обосновывать и обратное влияние — кинематографа на литературу. Его наличие бесспорно, и огромное число наблюдений на этот счет делает излишними попытки проиллюстрировать это влияние еще и на прозе Тынянова — именно потому, что любая такая попытка заведомо обречена на легкий успех. Факт кинематографичности тыняновской прозы можно считать установленным, однако не определен ни характер воздействия на нее кинематографа, ни круг кинематографических пристрастий Тынянова, ни закономерность появления в прозаическом тексте кинематографических аллюзий и мотивов.

Действительно, когда речь заходит о кинематографических аспектах построения романов «Кюхля» или «Смерть Вазир-Мухтара», недостаточно констатации кинематографичности тыняновского письма. Не только потому, что о ней говорили уже первые читатели этих романов (Н. Степанов, В. Каверин; последний, в частности, указывал, что «визуальные наблюдения» в «Вазир-Мухтаре» построены в стилевой системе кино[3]), но и потому, что эпитет «кинематографичность» в устах Тынянова-критика был оценкой, как правило, нелестной. В этом отношении она вполне укладывается в русло традиции русской литературной критики 10-х годов, пользовавшейся словом «кинематограф» как оружием в литературной борьбе — то с прозой Ремизова, то с пьесами Блока, то с романами Пшибышевского и т. д. И вместе с тем в середине 20-х годов Тынянов возьмется за решение проблемы романа во многом именно с помощью ощутимо кинематографических приемов письма. Поэтому естественно возникает вопрос: в чем причина такого непостоянства? Имеем ли мы дело с профессиональным раздвоением личности художника на критика и романиста? Или наблюдаем стремительную переоценку кинематографа со стороны Тынянова? Если так, то является ли она результатом эволюции кино как искусства? Или связана с биографией Тынянова, именно на рубеже 1924—1925 годов активно вовлекаемого в ленинградское кинопроизводство? Или, если принять точку зрения Тынянова на эволюционную относительность художественных ценностей, следует учитывать подвижность самого романного жанра, ориентация которого на кинематограф может в одном случае упразднить, а в другом — обновить литературное бытование текста? Или, наконец, само понятие «кинематографичность» достаточно многозначно, чтобы годиться как в похвалу, так и в осуждение романа?

Чтобы разобраться в совокупности перечисленных обстоятельств, недостаточно сопоставить выборочные места из тыняновской прозы с общим и недифференцированным представлением о кинематографе 20-х годов как некоем носителе интуитивно ясных и якобы не требующих определения свойств — таких, как монтаж, крупный план, наезд, наплыв и немногие другие. Заведомая приблизительность такого анализа приводит к тому, что, например, исконно литературоведческий термин «параллелизм» заново вводится в литературоведение под кинематографическим именем «чередование планов».

Между тем кинематограф и система его художественных средств обладали для Тынянова реальностью

[3] Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984, с. 7. Далее — ПТЧ.

совсем иного порядка, чем для некоторых позднейших исследователей, а также тех киноспецов 20-х годов, против которых направлена тыняновская (сохранившая всю свою актуальность!) статья «Не кинограмота, а кинокультура»: «Грамота дает механические навыки связей и отношений, культура учит познанию и овладению ими. «Грамота», умение читать, как известно, не сделала гоголевского Петрушку читателем. Дело не столько в психофизическом понятии «грамоты», сколько в интеллектуальном — культуры. Подмена этих понятий опасна. Слово «кинограмота» слишком многих соблазняет. Ведь именно из упоения этим словом, из радости, что человек видит экран, различает на нем движения и актеров, слышит их имена, знает примерно, что такое «диафрагма» и «затемнение», рождается у нас бойкий кинокритик... Ведь только отсутствием кинокультуры объясняется эпидемия сценарного кустарничества. И здесь то же: ведь все разнесено «по кадрам», и надписи уже не надписи, а «титры», и есть «затемнение», и есть «наплыв», и нет только одного: понимания, что такое сценарий, каковы его назначение и роль в кино, каковы в кино взаимоотношения фабулы и сюжета. И здесь нужна кинокультура. И она должна долго и упорно охватывать «киномолодняк», исподволь отравляющийся именами киноартистов, журнальной и газетной сутолокой вокруг кино. Кино все быстрее эволюционирует, язык его все более усложняется — и повышение кинокультуры массового зрителя стоит на очереди»[4].

Уже из этой статьи следует, что Тынянов оценивал систему языка немого кино изнутри, дифференцированно и едва ли стал бы вводить в сложную ткань своей прозы лобовые приемы из области «кинограмоты». Чтобы понять, какую роль играли элементы кинематографического мышления в литературном творчестве Тынянова, необходимо не только выявить состояние киноязыка середины 20-х годов, но и выяснить позицию Тынянова по отношению к кинематографу вообще, определить фильмы, которые он знал, и средства киновыразительности, которыми он дорожил более других. Иными словами, творчество и биография Тынянова должны изучаться в широком контексте кинематографической культуры и кинематографического быта 20-х годов.

В ноябре 1925 года Тынянов был привлечен к участию в работе ленинградской кинофабрики «Севзапкино». В декабре в прессе появилось следующее сообщение: «Образовавшаяся по инициативе худ. бюро «Севзапкино» кинолитературная комиссия, поставившая себе целью теснее связать работу современных литераторов и кино, начала свою работу. В состав комиссии входят писатели и теоретики кино: Евг. Замятин, В. Каверин, Мих. Зощенко, В. Левик, Мих. Слонимский, Юр. Тынянов, Ник. Тихонов, Б. Эйхенбаум и др.»[5]. Через три с лишним месяца Тынянов был принят в штат «Севзапкино». Одновременно он, а также большая часть перечисленных писателей приступили к написанию сценариев.

Первоначально просмотры и обсуждения и были основной обязанностью литературной комиссии «Севзапкино», собиравшейся по средам в помещении кинофабрики. В самом начале этого кинолитературного содружества, 29 ноября 1925 года, Эйхенбаум записал в дневнике: «Некоторые надежды есть на работу в кино. 25-го ноября было собрание литераторов (Замятин, Тихонов, Каверин, Зощенко, Слонимский, Груздев, Тынянов, Полонская и др.). На фабрике «Севзапкино» (...) нам показали филь-

[4] «Кино». Л., 1926, 7 сентября.

[5] «Рабочий и театр», 1925, № 50 (65), с. 23.

му «Наполеон-газ» (Тимошенко), а мы ее «разругали»[6].

Отчет об этом обсуждении был помещен в журнале «Рабочий и театр». Фильм «Наполеон-газ» (1925), одна из последних картин в отмирающем жанре агитфильма, получил у Тынянова следующую оценку:

«В «Наполеон-газе» действующие лица не связаны между собой. В кино есть положения, которые обязывают: улыбка героя по отношению к героине заставляет ждать продолжения. Но в картине «продолжения» нет. Русский план дан бледнее, чем западный, а сюжетное разрешение приходит с неожиданной стороны. Режиссерская работа хороша»[7].

Уже это (первое из зафиксированных) высказывание Тынянова о кино намечает один оттенок в его отношении к этому искусству, который необходимо учитывать и впоследствии. Совершенно очевидно, что требование фабульной соотнесенности частей («в кино есть положения, которые обязывают») основывалось на опыте Тынянова-кинозрителя и по сути дела призывало авторов фильма «Наполеон-газ» придерживаться устоявшихся в кинематографе правил развертывания сюжета. Не менее очевидно и то, что режиссер фильма «Наполеон-газ» С. Тимошенко, один из самых «левых» ленинградских кинематографистов тех лет и автор одной из первых работ по теории сценария, умышленно избегал следовать этим правилам, считая их избитыми кинематографическими штампами. Здесь сказалось противоречие между режиссерской и зрительской позициями по отношению к киноязыку: зритель, как правило, стремится увидеть то, к чему привык, а режиссер — по возможности уклониться от уже привычного. Тынянов даже в наиболее активный период своей кинематографической деятельности всегда сохранял элемент именно зрительской точки зрения. Иными словами (и пользуясь терминологией самого Тынянова), он занимал архаизирующую позицию по отношению к киноязыку 20-х годов (что не мешало ему поддерживать «фэксов» и ценить творчество Эйзенштейна).

Так, в романах Тынянова мы можем встретить попытки литературного воспроизведения эффекта наплыва: зрительные впечатления набегают друг на друга, чем создается как бы двойная перспектива повествования[8]. К наплыву как квинтэссенции киноязыка Тынянов несколько раз возвращался и в теоретических работах о кино — в частности, он высказывал опасение, что говорящее кино вытеснит наплыв из арсенала киноязыка, видимо, считая этот аргумент достаточно веским в полемике с поборниками звукового кинематографа. Между тем в борьбе за обновление киноязыка, которая развернулась в кинематографе 20-х годов, прием наплыва (особенно в его психологизированной, «реминисцентной» форме) безоговорочно причислялся к устаревшим средствам языка.

Чем объясняется неполное совпадение кинематографических вкусов Тынянова с господствующими тенденциями киноязыка 20-х годов? Если исключить некоторые частные факторы, можно сказать, что Тынянов мыслил кинематограф в несколько иной плоскости, чем «левые» кинематографисты его времени: он не стремился любой ценой разрушить господствующие в массовой кинопродукции штампы — он их обыгрывал. Для него мелодраматические и авантюрные ходы в картинах «старого времени» были не столько рутиной, сколько материалом. Тынянов смотрел на кино скорее как писатель,

---

[6] Цит. по: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 550. Далее — ПИЛК.

[7] «Рабочий и театр», 1925, № 50 (65), с. 23.

[8] См.: Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. «SVD»: жанр мелодрамы и история. — ПТЧ, с. 74, 76—77.

чем как кинематографист, и если для нового экрана 20-х годов старые формы киноязыка были всего лишь бременем, то для литературы той эпохи киноштамп — материал неосвоенный и свежий.

Тем не менее «архаизм» Тынянова в вопросах киноязыка не следует переоценивать. Уже в начале своих контактов с ленинградскими кинофабриками он обдумывал возможности вывести киносюжетику за привычные рамки психологической драмы. Так, на одно из заседаний литколлегии среди прочих выступлений намечался доклад Тынянова «О фантастической фильме». Видимо, в докладе должны были затрагиваться проблемы, связанные со сценарием «Шинели». Состоялось ли это выступление, неизвестно.

Знакомство с личным делом Тынянова[9] позволяет уточнить сроки и характер его работы в «Севзапкино». В начале 1926 года он был назначен консультантом по Художественному бюро с откомандированием на фабрику для консультирования картины «Шинель». Уникальная должность консультанта по собственному сценарию непосредственно на съемочной площадке ставила Тынянова в благоприятное творческое положение[10]. По завершении работы над «Шинелью» он был оставлен при «Севзапкино» с сохранением должности консультанта Художественного бюро. С мая 1926 года в его обязанности входило формирование сценарной политики студии. Одновременно Тынянов активно занимался рецензированием поступивших на фабрику сценариев («с оплатой пожетонно», как гласит формулировка договора). К этому периоду относится дневниковая запись К. Чуковского (17 марта 1926 года): «На столе у него целая кипа киносценариев, которые он должен выправлять. Он показывал мне отрывки — работа египетская. Особенно много труда вкладывает он в переделку надписей к каждой картине. Убеждает меня сделать сценарий для моего «Бородули». Я предложил: «Давайте вдвоем!» Он согласился»[11].

Летом 1926 года Тынянов стал членом Художественного бюро с правом участия в обсуждении (видимо, это породило позднюю версию о том, что он заведовал сценарным отделом фабрики). На этот период приходится большая часть попыток привлечь к сценарной работе ленинградских писателей и литературоведов[12].

На «Севзапкино» Тынянов проработал ровно год, появляясь на фабрике два раза в неделю. 1 февраля 1927 года он оставил службу в Художественном бюро. Уже после этого, весной 1927 года, был написан сценарий «Поручик Киже». Тогда же вышел сборник «Поэтика кино» со статьей Тынянова. И эта статья, и весь сборник возникли в тесной связи с кинодеятельностью Института истории искусств.

В декабре 1925 года в институте при отделе теории и истории театра был создан кинокомитет, а в следующем году открылось киноотделение и на курсах искусствоведения при ГИИИ. 10 июля 1926 года Эйхенбаум, сообщая Шкловскому о составлении «Поэтики кино», писал: «Не примешь ли участия? Аванс — 50 руб. Слышал ли, что в Инст[итуте] ист[ории] иск[усств] открывается

---

[9] Мы благодарны отделу кадров «Ленфильма» за разрешение ознакомиться с этим документом.

[10] Об участии Тынянова в работе над «Шинелью» см.: Козинцев Г. Глубокий экран. М., 1971, с. 79—91, 98—99.

[11] Возможность ознакомиться с дневниковыми записями К. И. Чуковского и использовать их была любезно предоставлена Е. Ц. Чуковской.

[12] О сценарном вопросе в эти годы см.: Горницкая Н. Проблемы кинодраматургии в периодике 20-х годов.— В кн.: «Из истории «Ленфильма», вып. 3. Л., 1973.

кинофакультет? Юрий — декан»[13]. В документах о работе курсов сохранилось распоряжение об организации учебных просмотров для студентов. При этом было решено «руководство просмотрами... поручить Ю. Н. Тынянову»[14].

Курс «Общая теория кино» попеременно читали Эйхенбаум и Тынянов[15]. Содержание этих лекций, по-видимому, во многом совпадает со статьями обоих ученых в сборнике «Поэтика кино». Однако кинематографические темы звучали на лекциях не только теакиноотделения. Слушатели словесного отделения института зафиксировали приверженность своих профессоров аналогиям между кино и литературой в таких строфах шуточного студенческого «Гимна Бумтреста» (то есть семинара Эйхенбаума):

Словесников мельчают планы,
Греми, экран, безмолвствуй, слово!
Вот Эйхенбаум читает рьяно
О крупных планах у Толстого.
Нам в институте стало тесно,
Увы, киноки всех заели.
Зато, друзья, теперь известно
Нам всем, как делают «Шинели».

Последний стих, имея в виду тыняновский сценарий, обыгрывает название знаменитой статьи Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя». Этот каламбур, как и «крупные планы у Толстого», наглядно показывает, насколько тесно переплелась кинодеятельность филологов-опоязовцев с изучением ими теории и истории литературы.

Было бы наивным полагать, что разносторонней деятельности Тынянова неизменно сопутствовала гармония и соразмерность составляющих. Биографию Тынянова правильнее представлять как сложную систему контрапункта или, пользуясь языком той эпохи, как смену доминант.

Сам Тынянов так обыгрывал коллизию «литература — кино» в письме к Шкловскому от 3 сентября 1927 года, когда он вслед за сценарием о Киже написал свой знаменитый рассказ о подпоручике и возобновил работу над романом о Грибоедове: «Начинаю сильно любить литературу и отвык от кино»[16]. Вскоре (13 сентября) он сообщал коллеге по институту Б. Казанскому, что «отказался от деканатов в кино»[17] (то есть на кинофакультете).

Но на этом отнюдь не прекращаются активные отношения Тынянова с кино. В том же письме Казанскому говорится: «Киноэнциклопедия дело хорошее, план обдумываю, не следует выпускать из рук». Энциклопедию, видимо, предполагалось выпустить в издательстве «Academia». В одном из последующих писем к Казанскому той же осенью 1927 года Тынянов так сформулировал требования к подобной книге: «По-моему, здесь три отдела: теория, история, техника + экономика. Первые 2 превалируют (потому что чисто технический словарь уже весной, по моим сведениям, печатался в кинопечати). III отдел должен быть подчинен первым, напр. при слове «диафрагма» должна быть не только техническая статья, но и теоретическая. При каждой статье должна быть библиография».

Любопытно, что и в этом письме дают себя знать «архаизирующие» пристрастия Тынянова, о которых мы уже говорили. Как и наплыв (хотя и в меньшей степени), диафрагма воспринималась в 20-е годы в качестве реликта прежней, «дореволюционной» киноорфографии.

Интерес Тынянова к диафрагме, затемнению, титрам, по-видимому, обусловлен пограничным статусом этих кинознаков — принадлежа языку кино, эти образования вместе с

[13] ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 782.
[14] ЛГАЛИ, ф. 59, оп. 1, ед. хр. 14, л. 30.
[15] ЛГАЛИ, ф. 59, оп. 1, ед. хр. 19, л. 19.
[16] Тынянов Ю. Н. ПИЛК, с. 550.
[17] Здесь и далее с любезного разрешения В. Каверина цитируем по копиям, имеющимся в его архиве.

тем вторгались на территорию других языков культуры (затемнение — театра, титр — литературы, диафрагма — книжной графики) и как бы воплощали эстетическую и культурную обусловленность киноязыка, на которой так настаивал Тынянов-кинотеоретик. Впрочем, программа киноэнциклопедии была шире описания отдельных кинознаков и обещала быть сводом теоретических посылок о природе фильма: «В первый отдел войдут слова: кино, монтаж, стиль, фабула, сюжет, кадр, титр и т. д. ...во второй отдел: режиссеры, актеры, художники, картины; в третий — все цифры и технич. слова. Отделы, само собой, только редакционные, а порядок — словарный. Времени, по-моему, на это дело понадобится порядочно и работы также». Последнее замечание едва ли оправдывает тот факт, что такой всеобъемлющей киноэнциклопедии нет и поныне, хотя необходимость в ней по меньшей мере не отпала.

Сценарная работа Тынянóва изучена сравнительно хорошо[18]. Тем не менее нельзя сказать, что выявлены все относящиеся к ней факты. Так, до сих пор не было известно, что во время работы над «Шинелью» Тынянов сочинял еще два сценария, о чем писал Шкловскому 1 октября 1925 года: «Витя. Получил твою штафету. Готовлю тебе 2 сценария. 1. Ломоносов (авантюрная молодость, роман в Неметчине, «эффектный» побег из солдатчины, нищенство, борьба с вельможами etc). Есть либретто, которое завтра вышлю. 2. Настасья Минкина (Аракчеев + Фотий + + Александр I + крепостное истязательство. Убийство. Побег, поимка, казнь etc.). Будут еще»[19]. Первый замысел любопытен, в частности, тем, что добавляет еще одно имя к кругу тех русских писателей, которые были и предметом научных штудий Тынянова, и героями его художественных произведений. Весьма характерна для художественных интересов Тынянова ситуация «русский в Европе»[20], с которой в либретто связано и «эффектное» фабульное звено (в Германии Ломоносов попал в рекруты и бежал из крепости Везель). Второй замысел по историческому материалу сопоставим, конечно, с «С.В.Д.»: любовница Аракчеева Минкина была убита его крепостными за три месяца до выступления декабристов; депрессия всесильного временщика после этого события стала важным политическим обстоятельством.

Интересный материал дает творческая история «Киже», несмотря на то, что первоначальный (немой) вариант сценария пока не найден. Спиралевидное движение «сценарий — рассказ — сценарий» при всей его необычности было бы неверно рассматривать как аномалию.

В работе над романом и сценарием «Смерть Вазир-Мухтара» можно обнаружить тот же цикл «кино — литература — кино», что и в «Киже», хотя и в менее явном виде, поскольку первое звено здесь не отграничено и неотделимо от второго.

Подготовка сценария шла довольно прихотливым путем и имела несколько этапов, из которых нам более или менее известен первый. Насколько можно судить по переписке Тынянова и Шкловского, обстоятельства складывались следующим образом. Осенью 1928 года Госкинпром предложил Шкловскому написать сценарий, а Тынянову либретто. «Я согласился,— писал Тынянов,— но предупредил, что либретто по отсутствию времени будет скорее выбором материала из груды»[21] (он был

[18] Зоркая Н. М. Тынянов и кино.— В кн.: «Вопросы киноискусства», вып. 10. М., 1967; Сэпман И. Тынянов-сценарист.— В кн.: «Из истории Ленфильма», вып. 3. Л., 1973.

[19] ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 722.

[20] Об этом см.: Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова.— ПТЧ, с. 25—45.

[21] ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723.

занят в это время подготовкой «Архаистов и новаторов» и предстоящей поездкой в Германию для лечения). Либретто (оно сохранилось в архиве писателя и известно киноведам) в октябре было отправлено Шкловскому с призывом: «Дожимай, милый». В новой редакции воспоминаний Шкловского о Тынянове приведены выдержки из их переписки — в частности, о «кино-Вазире» и о работе Шкловского над новым вариантом либретто[22]. 24 ноября 1928 года Тынянов писал из Берлина: «Вазир это все-таки 2 года моей жизни, так сказать, моя неудавшаяся женщина. Я уверен, что либретто выйдет у тебя прекрасно. Не стесняйся, вставляй, что хочешь»[23]. Здесь сказывается не только личное отношение к соавтору, но и навык коллективной работы — и в ОПОЯЗе, и в кино, где поэтапность сценарного творчества могла требовать подключения новых материалов (иногда и новых соавторов: так, 8 марта 1927 года Тынянов и Ю. Оксман «передали в полное распоряжение «Совкино» либретто киносценария «Ася» по повести Тургенева, а согласно договору от 21 марта авторами сценария числятся Ю. Оксман и М. Блейман»)[24].

27 ноября 1928 года Шкловский сообщал соавтору: «Написал второй раз либретто «Вазир-Мухтара» и им доволен»[25]. В январе—феврале 1929 года речь шла уже о возможных режиссере и исполнителе главной роли.

Однако затем упоминания о замысле экранизации исчезают из переписки (сохранившейся, впрочем, далеко не полностью) почти на 12 лет. Неизвестно, отражает ли это обстоятельство прекращение работы (по каким-либо внутренним или внешним причинам). Во всяком случае, в 1930 году Тынянов обратился к другому литературно-кинематографическому замыслу, о котором известно по воспоминаниям Н. Степанова и Г. Козинцева и в котором, в отличие от «Киже» и «Смерти Вазир-Мухтара», отношение двух искусств приняло характер параллелизма, четко зафиксированного в плане работы Тынянова на 1931—1932 годы: под строкой с названием задуманной прозы — «Обезьяна и колокол» следует прочерк — знак повторения этого названия и помета в скобках: сценарий[26]. Новые же упоминания о сценарии «Смерть Вазир-Мухтара» появляются только в письмах за ноябрь—декабрь 1940 года, после того как Шкловский получил предложение Тбилисской киностудии написать сценарий «Грибоедов в Грузии и Персии». В письмах говорится в этой связи о написанном ранее немом сценарии Тынянова (не Шкловского и не совместном), что как будто указывает на неизвестный этап осуществления замысла. Будущие находки, возможно, прояснят судьбу сценария после февраля 1929 года, а также ответят на вопрос, насколько продвинул автор работу над «Обезьяной и колоколом».

О последней работе Тынянова в кино — над документальным фильмом о Пушкине — рассказано в книге Э. Шуб «Крупным планом». Заметки из этой книги о ее встречах с писателем включены в недавний сборник «Воспоминания о Ю. Тынянове». Но из заметок Э. Шуб неясно, когда именно она встречалась и работала с Тыняновым. Может показаться, что это происходило после опубликования в 1939 году его статьи «Безыменная любовь» (такая ошибка встречалась в литературе о Тынянове). Между тем обсуждение замысла фильма о Пушкине относится к 1935 — началу 1936 года.

---

[22] Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983, с. 24.

[23] ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723.

[24] ЛГАЛИ, ф. 4437, оп. 3, ед. хр. 4, л. 89—90, 95.

[25] ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441. Расширенный вариант либретто находится в ЦГАЛИ (ф. 631, оп. 3, ед. хр. 11).

[26] Архив В. Каверина.

Отказ Тынянова от продолжения работы был связан с его поездкой в Париж (февраль—март 1936 года) для консультации с врачами и необходимостью интенсивного лечения. Отметим, что тыняновская идея строить кинобиографию поэта на его скитаниях по России, на «перемене мест» — и таким образом представить фундаментальную культурную метонимию «Россия — Пушкин» — явлена и на последних страницах III части романа «Пушкин». Так снова вскрываются связи литературного и кинематографического мышления Тынянова.

Статья же «Безыменная любовь», как известно, оказалась импульсом для Эйзенштейна, обдумывавшего замысел цветового фильма о Пушкине. Рассказывая об этом замысле и фиксируя попутно воспоминание о последней встрече с Тыняновым, Эйзенштейн писал, что в статье «плениительная история тайной любви поэта к жене историка Карамзина... изложена гораздо острее и вдохновеннее, чем в последней части романа, где так и кажется, что торопится рука дописать последние страницы, боясь не успеть их закончить»[27]. Такого же мнения придерживался и Б. Эйхенбаум. Согласно сообщению Н. Клеймана, в полном тексте «Мемуаров» Эйзенштейна, готовящихся к печати комиссией по творческому наследию режиссера, содержится указание на то, что он прочитал статью по совету Эсфири Шуб. В тот момент, писал Эйзенштейн, «я томился в поисках драматического ядра сюжета к уже готовой общей лирической концепции биографического фильма о Пушкине». Ср. в его известном неотправленном письме Тынянову: «И тут дружеская рука указывает мне на Вашу «Безыменную любовь»[28]. Письмо это входит в ряд исследований и статей, в которых Эйзенштейн разрабатывал проблему цвета в кино и описывал свой путь к замыслу фильма о Пушкине. Любопытна близость тех колористических впечатлений, о которых Эйзенштейн вспоминал в автобиографических заметках, отвечая самому себе на вопрос: «Цвет... Когда я полюбил его? Где?»,— и тех, что упоминает Тынянов в набросках своей автобиографической прозы: в обоих случаях речь идет о ярких женских одеждах на фоне снега[29].

И из области того, о чем Пушкин сказал: «Бывают странные сближения» — письмо Тынянову о цветовом кино Эйзенштейн не отправил, узнав о смерти адресата, и намеревался превратить в статью; статью «Цветовое кино» он начал в виде письма Л. В. Кулешову — оно было прервано смертью автора.

К проблеме воздействия кино на романы Тынянова можно подходить по-разному. Можно попытаться определить круг кинематографических источников прозы Тынянова, который оказался шире прокатного репертуара (в 20-е годы, впрочем, достаточно богатого и разнообразного). Не только в «Смерти Вазир-Мухтара», но уже и в «Кюхле» есть эпизоды, которые поддаются анализу как построенные «по Гриффиту», «по Чаплину», «по Бестеру Китону». С другой стороны, можно попытаться определить литературный статус тыняновской прозы и соотнести его с тем, какую роль в нем играет ориентация на кинематограф.

Так, мы располагаем рядом свидетельств, зафиксировавших впечатление современников от романа Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара». Б. Эйхенбаум в письме В. Шкловскому говорит о «театральности» романа[30]. Еще до опубликования

---

[27] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 1. М., 1964, с. 524.

[28] Воспоминания о Ю. Тынянове, с. 274.

[29] Эйзенштейн С. Избр. произв., т. 1. М., 1964, с. 519; Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Сб. М., 1966, с. 9.

[30] «Вопросы литературы», 1984, № 12, с. 202.

«Вазир-Мухтара» Тынянов читал главы из него О. Мандельштаму. Присутствовавшим на этой читке запомнилось, что поэт сравнил один из эпизодов романа с историческим балетом и что такое сравнение было воспринято Тыняновым как негативное. Вместе с тем в мае 1927 года Тынянов писал Шкловскому: «Недавно я читал Вазира (или Шахзаде) Осипу Мандельштаму. Он говорит, что это сценарий — как комплимент»[31]. Показательно, что, готовя для первого отдельного издания романа (1929) главу о гибели Грибоедова, Тынянов набросал ее программу в виде сценарной раскадровки — последовательности нумерованных эпизодов (архив В. Каверина). Касаясь влияния кино на прозу Тынянова, его ученик (кстати, помогавший ему в собирании материалов для ряда замыслов) Н. Степанов отмечал, что сценарная, кинематографическая манера с особенной полнотой проявилась в «Смерти Вазир-Мухтара»[32].

Что такое «сценарность» в понимании литератора 20-х годов?

Тынянов с его повышенной чувствительностью к литературно-бытовому генезису произведения (так, он утверждал, что «маленькую вещь» надо писать в «узкоколейке блокнота», а не на больших листах)[33], не мог не оценить уникального статуса сценария как особой формы словесности. В 20-е годы сценарий был единственным жанром словесного текста, принципиально не допускающим «финитного» этапа: сценарий не имеет права состояться как окончательно завершенный литературный текст, он обязан состояться только как фильм. Тем самым сценарий на шкале литературных форм имеет лишь одно соответствие — черновик. Незавершенность входит в условия существования сценарной формы. Именно с этой точки зрения Тынянов подходил и к литературному произведению при экранизации — в фильме «Шинель» одноименная повесть и другие законченные произведения Гоголя использованы менее активно, чем гоголевские наброски и незавершенные фрагменты, из которых вырастают тыняновские «Фантазии в манере Гоголя». (Этот подзаголовок сценария отсылает к названию книги Э.-Т.-А. Гофмана «Фантазии в манере Калло».)

Незавершенность, неустойчивость, эскизность, необязательность формы — эти черты тогдашнего сценария расценивались Тыняновым если не как самостоятельная ценность, то, по крайней мере, как автономная литературная характеристика. В литературоведческом словаре Тынянова имеется определение «сценарность», отсылающее и к кинематографу, и к более архаичному значению слова «сценарий» — канве для импровизационного спектакля. Поэтому встречающееся среди набросков Тынянова обозначение «сценарий», строго говоря, еще не указывает на кинозамысел — оно может просто указывать на стадию генезиса, будь то фильм, рассказ или роман.

Приведем два таких наброска (предположительно — вторая половина 20-х годов). Их кинематографичность несомненна, хотя в тексте нет явных указаний на кино, а тетрадь, в которой содержатся наброски, озаглавлена «Ненаписанные рассказы». Первый из них может показаться странным. Однако его кинематографичность проясняется, если вспомнить ранние фильмы Эриха Штрогейма, об увлечении которыми писал в «Глубоком экране» Г. Козинцев, а также сюжетный фонд немецкого кино 20-х годов. «Кино жестокости», как назвал картины Эриха Штрогейма А. Базен, и, в частности, вызвавший

---

[31] ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1. ед. хр. 722.

[32] Воспоминания о Тынянове, с. 236, 237.

[33] Как мы пишем. Л., 1930, с. 166. О разграничении понятий «генезис» и «эволюция» у Тынянова см.: Чудакова М. О. К понятию генезиса.— Revue des études slaves. 1983, t. 55, fasc. 3.

большой резонанс в советской печати 20-х годов фильм «Глупые жены», повлияли на образ Мэдокса в сценарии Тынянова и Ю. Оксмана «С.В.Д.» и, возможно, дали импульс для следующего наброска:

«Сценарий «Человек в котелке». Пожилой человек встает, завтракает (комната), выходит на улицу, ходит по делам, замечает в толпе двух женщин. Они его не видят. Он бродит за ними. Они в ресторан — он в ресторан, они в магазин — он в магазин. Одна молодая, другая пожилая. Вечер. Они в театр — он в театр. Мимоходом обделывает какие-то дела. Их уводят пьяные. Он едет за ними. Игорный клуб. Потом их везут в нумера. Он тоже в нумерах. Но стушевывается все время, женщины его не видят. Их употребляют чуть не на глазах у него. Они трясутся на извозчике. Он за ними. Потом — та же комната, что в начале. Стол накрыт, чай. Входят женщины, садятся. Потирая руки, входит человек, все время следивший за ними, и все дружно, уютно пьют чай. Семья».

Второй набросок (следует в тетради сразу же за приведенным) по своей драматургической идее перекликается с аналогичными замыслами Булгакова:

«Еще сценарий. В Сибири сохранился город XVII века — раскольники, ушедшие сюда при царе Алексее. Бревенчатые высокие дома, ряды, воевода. Тюрьма — старичок-еретик и трое лыком опоясанных. Старичок подговаривает эмигрантов, агитирует: есть-де город, где сорок сороков труб. Там, мол, хорошо. Бегут. Обезоруживают стражу. Отбирают пищали, топорики. Странствие. Петербург. Автомобиль. Трамвай. Толпа: киносъемка. Милиционер. Самый младший прыгает в трамвай. Милиционер ведет их в милицию. Старичок подписывает протокол полууставом. Новая жизнь. Младший (бежавший) покупает пиджак. Старик в страхе перед водопроводом: столп водяной. Электричество. Потом привыкли, отлично ужились. Молодые стали тачать сапоги по немецкому манеру»[34].

Показательно и сходство этого тыняновского наброска со сценарием С. Эйзенштейна «ММММ», в котором персонажи, пришедшие из Древней Руси, проходят аналогичную цепь искусов современным бытом.

Сценарий Эйзенштейна написан в форме, имитирующей наиболее архаичную форму литературы — стихотворную речь. Набросок Тынянова имитирует сжатые безглагольные формы киносценария. И в том, и в другом речь идет о столкновении прошлого с настоящим.

Литература и кино входили в ту коллизию науки и искусства, которая составляет основной сюжет биографии Тынянова. Его связь с кино, киноработа его соратников по ОПОЯЗу — прямая и тесная у Шкловского, эпизодическая, но характерная у Эйхенбаума — вскрывает сверхличные аспекты этой коллизии и демонстрирует социальный статус кино в тех условиях, его воздействие на труд и быт пореволюционной гуманитарной интеллигенции. Таков в самом общем и кратком виде контекст записи в тыняновском плане автобиографии: «Кино: Ивановский, Гардин, «фэксы», Эрмлер, Эйзенштейн, Кулешов»[35].

Есть писатели, которые влияют на развитие киноискусства не только прямым участием в нем, но и «художественным полем» своего творчества. К их числу относится и Юрий Тынянов. Кинематографическая жизнь 20-х годов носит на себе, к сожалению, далеко еще не изученный отпечаток активного присутствия в ней Тынянова — точно так же, как в прозе этого писателя ощущается «кинематографический акцент».

---

[34] Архив В. Каверина (второй набросок опубликован: «Литературная газета», 1974, 9 октября, с. 7).

[35] Тынянов Ю. Н. ПИЛК, с. 554.

Цель или средство?

Кино и школа

Школьное кинообразование ширится с каждым годом. Растет число учителей, которые ведут факультатив «Основы киноискусства в школе», руководят кружками юных любителей кино, лекториями, школьными кинотеатрами. И на первый план сегодня, как и двадцать лет назад, выдвигаются проблемы методики. Каким образом приобщать подрастающее поколение к искусству экрана? Об этом размышляют и спорят те, кто занимается кинообразованием. Эту проблему рассматривает в своей статье «Уроки первого этапа» Г. Масловский. Разговор продолжает Ю. Усов.

Если я верно понял Г. Масловского, то он в статье «Уроки первого этапа»[1] утверждает, что до сих пор школьное кинообразование во многом еще дублирует вгиковскую программу подготовки киноведов — с одной стороны, а с другой — воспроизводит недостатки преподавания литературы в школе, где ученикам, как полагают некоторые писатели и ученые, с которыми автор статьи согласен, преподносится не литература, а литературоведение — с его понятийным аппаратом, аналитическим инструментарием и методикой рационального постижения художественного произведения. Этот общий принцип, как показала многолетняя практика, оказался в целом малоплодотворным, считает Г. Масловский, попутно отмечая, что опыт многих энтузиастов кинопросвещения юных зрителей содержит немало ценного. Таковы, по мнению автора статьи, уроки первого и ныне завершающегося этапа приобщения школьников к киноискусству, этапа, когда «десятая муза» была предметом изучения, а постижение ее специфики, художественной системы, поэтики — целью кинообразования.

Второй этап, полагает Г. Масловский, выдвигает новую задачу — сделать искусство экрана средством эстетического воспитания подрастающего поколения, а это предполагает выработку новой методики кинообразования в школе. Открытия здесь, указывает Г. Масловский, уже есть: он горячо приветствует систему занятий, разработанную Романом Яковлевичем Гузманом.

Г. Масловский затронул центральную проблему не только кинообразования, но и эстетического воспитания.

Итак, первый ее аспект — киноведческо-литературоведческая ориентация нынешних программ, методических разработок и рекомендаций, предложенных школьному учителю.

Г. Масловский критикует «Методику анализа фильма в процессе эсте-

[1] «Искусство кино», 1986, № 4.

тического воспитания старшеклассников», изданную в 1974 году. Однако с тех пор появились новые работы — назову сборники «Система эстетического воспитания школьников», «Юный зритель. Проблемы социологии кино», выпуски «Кино — детям», статьи И. Вайсфельда, С. Пензина, И. Левшиной в журналах «Искусство кино», «Советская педагогика», «Киномеханик». В этой литературе, вполне доступной школьным педагогам, обсуждается в числе прочих вопросов и методика работы с фильмом в детской и юношеской аудиториях. Более того — в ней есть попытки очертить систему кинообразования и обдумать ее модели, направления поисков.

Г. Масловский может возразить, что при всех новациях основа основ здесь остается незыблемой — анализ фильма, ведущийся с искусствоведческих позиций, а цель этого анализа — логическое постижение замысла автора и исследование того, как замысел воплощен, то есть уяснение темы и идеи, изучение фабулы и сюжета, композиции и конфликта, характеров, жанра, стиля и так далее. «Но позвольте, — замечает автор статьи,— об этом ли мечтает художник, создавая произведения? Разве не стремится он к тому, чтобы захватить зрителя, заставить забыть о логике, о правилах соединения композиционно значимых частей?»[2]

Г. Масловский решительно утверждает, что принцип киноведческого анализа не может быть основой метода школьного кинообразования, так как задача этого последнего — не готовить специалистов в области кино, а воспитывать высокую культуру художественного восприятия, открывать каждому школьнику путь к эстетическому переживанию произведения и тем самым вводить в мир искусства непосредственно, а не опосредованно, через понимание художественной формы, воплощающей содержание произведения. Иными словами, анализ категорически противопоставляется непосредственному восприятию, которое объявляется основной ценностью и целью кинообразования.

Правомерна ли эта дилемма? Убежден, что нет. Напомню прежде всего, что всякое восприятие, даже элементарное, неразвитое, уже несет в себе начатки анализа. Цель школьного кинопросвещения — способствовать переходу от бытового, обыденного восприятия произведения к художественному и развивать его — достигается именно пониманием фильма, уяснением его содержания в единстве с формой, осознанием того ранее неизвестного юному зрителю и всегда поражающего его факта, что фильм создан, сотворен художником, который так или иначе присутствует в каждой клеточке произведения. Всякое иное восприятие, сколь угодно непосредственное, есть восприятие внехудожественное, непросвещенное — восприятие не фильма как феномена искусства, а явленного на экране жизненного материала.

А нам важно, чтобы школьник сделал следующий шаг: сохраняя непосредственность, свежесть и личностный характер восприятия фильма, увидел его как авторский мир, как размышления художников о жизни, о человеке.

Конечно, создатели кинопроизведения мечтают эмоционально воздействовать на зрителя в момент восприятия. Но ведь акт восприятия, по утверждению психологов, завершается не просмотром фильма, а его осмыслением. К этому и сводятся задачи анализа, предполагающего не «разламывание игрушки», чтобы узнать, как она сделана, а проникновение в истинное, внутреннее содержание произведения, в то самое содержание, ради которого школьник идет в кинотеатр и которое может быть лишь частично и неполно схвачено в акте непосредственного, интуитивного восприятия.

Постижение подлинного смысла картины, выраженного в художест-

[2] Там же, с. 82.

венной форме, требует определенной аудиовизуальной грамотности и навыков анализа, который лишь частично начинается на интуитивном уровне и должен перейти на уровень логического осознания того, что́ воспринято. А этому юного зрителя можно научить. Не случайно академик Д. С. Лихачев, которого трудно заподозрить в сухо-рационалистическом отношении к искусству, утверждает необходимость «учиться понимать фильм, на раннем этапе знакомства даже прибегая к «расшифровке» отдельных кусков произведения»[3].

Разгадывание, расшифровка, дешифровка в разработках, которые критикует Г. Масловский, — суть обозначения методического приема, при помощи которого у школьников формируются навыки киновосприятия как живого творческого процесса познания действительности в результате осмысления экранной реальности. Да, мы должны научить школьников понимать язык зрительных образов (как всех нас учили читать письменный текст), чтобы усилить эмоциональное и идейно-нравственное воздействие экранных искусств.

Отсюда — киноведческая ориентация школьных кинопрограмм, методических разработок и рекомендаций. Мы в НИИ художественного воспитания АПН СССР пришли к выводу — и в обратном нас пока никто не убедил, — что школьникам необходимы знания в области истории и теории кино. И такие знания не самоцель, а средство, без которого невозможно формировать просвещенное восприятие, прививать школьникам кинограмоту, а затем и кинокультуру (воспользуюсь терминами Ю. Тынянова). Другой вопрос, в каком объеме и как именно подавать эти знания. Здесь и в теории кинопросвещения, и в его практике возможны ошибки, крены в ту или другую сторону, не исключены вульгаризация и утрата цели. Вот об этом и нужно спорить.

Конечно, это беда, когда в руках неспособного или неопытного педагога анализ фильма подменяется схоластическим изложением искусствоведческих терминов, как это бывает у плохих преподавателей словесности, а живое индивидуальное восприятие омертвляется и стандартизируется. Но виновата ли в этих случаях сама методика? Ее необходимо постоянно совершенствовать, но ее научная основа и направленность не вызывают у меня сомнения.

Нам нужно упорно работать над тем, чтобы, не превращая занятия киноискусством в еще один традиционный — в плохом смысле этого слова — учебный предмет, ненавязчиво, тонко отучать школьников от бездумного смотрения на экран и тактично, умело прививать им сознательное отношение к важнейшему из искусств, возбуждать к нему пытливый, а не праздный интерес и активизировать потребность в познании его художественного мира, его специфических особенностей, его языка. Юный зритель, становясь кинематографически просвещенным, не утратит свежести и непосредственности восприятия. Напротив, его художественная интуиция должна стать более глубокой и сильной. Вот с этой точки зрения было бы весьма полезно и своевременно обсудить наши методики — насколько они учитывают сложное соотношение интуитивно-непосредственного и сознательно-логического начал в акте восприятия фильма школьными аудиториями разных возрастных групп.

Вернусь, однако, к статье Г. Масловского. Он опасается, видимо, именно нарушения контакта юных зрителей с фильмом в ходе схоластического «исследования», воспроизводящего все недостатки нынешних школьных методик преподавания литературы, и предлагает анализировать не сам фильм, а его спонтанное восприятие. А если это восприятие еще не сформи-

[3] Лихачев Д. Учиться понимать. (Кино глазами литературоведа.) — «Экран 79/80». М., 1982, с. 48.

ровано и находится на низком уровне? Что же тогда анализировать? В этой ситуации фильм неизбежно превратится лишь в отдаленный повод для разговоров обо всем и ни о чем. Пример обсуждения фильма на факультативе «Основы киноискусства» в 91-й школе Москвы, который ведет Р. Гузман и на который ссылается Г. Масловский как на свой решающий аргумент, совсем не подтверждает высказанное моим оппонентом предположение о том, что анализ восприятия — антипод анализа фильма. Поразившие Г. Масловского многообразие и точность эмоциональных реакций, яркость и оригинальность образных обобщений увиденного школьниками на экране — результат все тех же постепенно сформированных педагогом культурных навыков, все той же кинограмотности и кинокультуры, позволяющих старшеклассникам ощутить и осознать, говоря словами С. Маршака, художественную ткань, материю произведения искусства.

Вероятно, положение, сформулированное Г. Масловским, можно выразить точнее: анализ фильма в процессе обучения должен воссоздавать структуру художественного восприятия, воскрешая непосредственный ход чувственного мышления во время просмотра фильма. Об этом Г. Масловский мог прочесть на странице 39-й той же критикуемой им «Методики анализа фильма...».

Этот принцип не мы открыли, он хорошо известен. Достаточно сослаться на анализ С. Маршаком стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»[4] и на знаменитое исследование Эйзенштейном портрета Ермоловой кисти Серова[5].

Рассмотрим теперь второй аспект затронутой Г. Масловским проблематики. Он считает, что сегодня киноискусство из предмета кинообразования на практике превратилось в средство комплексного воспитания личности школьника, а теория это изменение не осмыслила и поэтому отстает от действительного положения вещей. Доля истины в его утверждении есть. На первых порах мы в самом деле основное внимание в программах и методических разработках уделяли формам изучения кино как искусства, примеряли различные приемы приобщения ученической аудитории к художественному миру фильма. Но никогда — ни в теории кинопедагогики, ни на практике — в нашем деле не было разделения на предмет и средство. С самого начала, буквально с первых же шагов кинопросвещения оно всеми рассматривалось как составная часть эстетического воспитания подрастающего поколения, которое (воспитание) в свою очередь неотделимо от воспитания трудового, идейного, нравственного. Предмет и средство здесь совпадают. Киноискусство выступает предметом изучения, а приобщение к творчеству и есть средство обогащения и развития духовной культуры юного зрителя.

Разумеется, данный принцип не действует автоматически, необходимы умение и мастерство, чтобы воплощать в школьных кинозанятиях единство предмета и средства. Но ведь так обстоит дело с любым педагогическим принципом, с любой учебной методикой.

А. Строева и В. Максимов еще двенадцать лет назад, предлагая вниманию читателей опыт пионеров кинообразования — О. Баранова, А. Манделя, С. Кур, З. Малобицкой, Ю. Рабиновича, Л. Раудсепп, — писали: «Занятия по кино имеют глубокий смысл, они способствуют решению ряда общих проблем коммунистического воспитания: общеэстетическому развитию школьников, формированию их мировоззрения, развитию в личности творческих начал»[6].

---

[4] См.: Маршак С. Я. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., 1960.

[5] См.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., 1966.

[6] Основы киноискусства школьникам. Сб. М., 1974, с. 3.

Эта идея как раз и объединяет все направления в области кинообразования на всех этапах его развития.

Основополагающее единство можно обнаружить и в разработке теоретико-методологических вопросов школьного кинообразования в статьях и книгах И. Вайсфельда, И. Левшиной, О. Баранова, С. Пензина, И. Гращенковой, Ю. Рабиновича.

А теперь поставлю вопрос в общей форме: существуют ли объективные критерии оценки продуктивности и перспективности любой методики школьного кинопросвещения? Мы уверены, что такие критерии есть. Их дает соотнесение практической реализации данной методики с задачами современной педагогики, с целями учебно-воспитательного процесса, с теорией и практикой эстетического воспитания в целом.

Исходя из этих критериев, возьму на себя смелость сказать, что у нас уже есть первые успехи. В 1985 году сотрудники НИИ художественного воспитания АПН СССР Е. Захарова, В. Рудалев, Е. Жаринова завершили эксперимент, в ходе которого они опробовали свою программу кинообразования и киновоспитания учащихся 1—10-х классов. Не буду подробно говорить об этой программе, подчеркну только, что она предполагает использование искусства кино в общей системе идейно-эстетического воспитания. А оно рассматривается как комплексное средство углубления и расширения знаний, формирования и укрепления идейно-нравственных представлений. И, конечно, развития художественного восприятия.

Вряд ли будет когда-либо выработана в нашем творческом, поисковом, экспериментальном по самой своей сути деле некая идеальная — единая и всеобщая — методика, которая «ляжет на руку» каждому кинопедагогу и не потребует от него самостоятельности, новаторства, фантазии. Такая методика и не нужна. Каждый педагог работает с учениками по-своему, каждый ищет самостоятельно, заботясь о том, чтобы методика не становилась шаблоном, не отставала от развивающейся аудитории и чтобы занятия не только обогащали школьников, но и приносили им радость, воспитывали, помимо всего прочего, культуру неформального, творческого общения — общения в диалоге. А основа у всех ныне существующих методик одна — принцип эстетического воспитания как неотъемлемой части воспитания гражданского, политического, идейно-нравственного, трудового.

Я согласен с Г. Масловским в том, что определенный этап школьного кинообразования заканчивается. Сегодня наши задачи укрупняются и усложняются — в свете новых требований, поставленных XXVII съездом КПСС перед нашей культурой, народным образованием, просвещением. Работать по-новому должны и мы, руководствуясь ориентирами, проверенными практикой.

Комментарий отдела теории, истории, эстетического воспитания.

Публикуя статью заведующего лабораторией воспитания школьников средствами кино и телевидения НИИ художественного воспитания АПН СССР Ю. Усова, мы не считаем завершенным обсуждение проблем, поднятых в статье Г. Масловского «Уроки первого этапа». На наш взгляд, аргументация Ю. Усова убедительна. Практика, однако, показывает, что в последнее время возникли новые методологические проблемы, которые ждут решения. Так, например, многих педагогов, включающихся в школьное кинообразование, не удовлетворяет программа «Основы киноискусства (9—10-е классы)», созданная в 1974 году. Вероятно, она нуждается в совершенствовании. В каком направлении оно должно идти, какими критериями руководствоваться? Это лишь один из назревших вопросов школьного кинопросвещения. Обсудить их мы и приглашаем наших читателей.

Мария МИРОНОВА

Талант на все времена

Игорю Ильинскому — 85

Наши юбиляры

Мария Миронова и Игорь Ильинский в фильме «Преступление и наказание» по одноименному рассказу Михаила Зощенко

Уверена, не только для меня Игорь Ильинский — это целая эпоха в театре, в кинематографе, в искусстве вообще. Трудно назвать более разностороннего актера, который, кажется, может все. Необыкновенно пластичный, тренированный, он обладает талантом быть непредсказуемым, готовым к любому поиску. Для меня это совершенный тип актера, увы, так редко встречающийся ныне.

Не могу вспомнить, как мы познакомились. Но увидела я его впервые в театре Мейерхольда, где иногда проводились открытые репетиции. Тогда я и обратила внимание на блестящего эксцентрика, легкого, спортивного молодого актера...

Счастье — быть удостоенной чести знакомства с ним. Еще большее счастье иметь такого партнера на съемочной площадке. В трех картинах снималась я вместе с Игорем Владимировичем. И сотрудничество это не просто доставляло огромную радость, а всегда было хорошей школой. По многу раз он пробовал, казалось бы, уже отлично сделанные сцены и все-таки не был удовлетворен и начинал еще и еще раз... Невероятно работоспособный человек!

Во время съемок «Волги-Волги», где он играл Бывалова, а я его подхалимствующую секретаршу, Игорь Владимирович был не только неистощим на выдумки, изобретательные трюки, которые сам и выполнял,— он был ненасытен. «Может быть, лучше так?.. Давайте попробуем иначе... А что, если...» Своим азартом он увлекал и партнеров на беспрестанный поиск. Это были не дубли в нынешнем понимании этого слова,— он искал варианты, открывающие перед взыскательным художником возможность новых творческих решений. И нередко, когда режиссер был удовлетворен, Ильинский просил повторить сцену. Но сам никогда не повторялся...

Известно, что даже хорошие театральные спектакли после, скажем, сотого представления часто начинают

разваливаться. Глубоко убеждена, что и тысячный спектакль Ильинский сыграет на таком же творческом подъеме, как и первый. Такая высокая требовательность к себе заставляет «подтягиваться» и партнеров по сцене. Игорь Владимирович с большим уважением относится к своей работе, испытывая за нее огромную ответственность. В своей профессии он полон желания докопаться до корня, до сути создаваемого образа. И заражает этим стремлением других. Так было и во время нашей совместной работы над картиной «Преступление и наказание» по Зощенко. Чуткий, деликатный партнер, он никогда не давал почувствовать дистанции между молодыми исполнителями и собой. Хотя более популярного актера в то время назвать было непросто.

Помню нашумевшую мейерхольдовскую постановку «Леса» Островского. И все же самое яркое впечатление от спектакля — Аркашка Ильинского. Сколько я ни смотрела различных постановок «Леса», этот Аркашка остался непревзойденным. Кажется, тот же текст, похожие мизансцены. Но с рисунком Ильинского, с созданным им удивительно ярким образом не мог сравниться в своей работе ни один актер. Подражать ему невозможно, даже переняв походку, жесты... Сколько подражателей во всех концах света было у Чаплина! Но подлинный художник — всегда неповторимое явление.

Вообще — на это уже обращали внимание — есть что-то общее в творческих судьбах Ильинского и Чаплина. И тот и другой пользовались в молодости заслуженной славой. И тот и другой в зрелом возрасте пытались сломать устойчивое, клишированное представление о своей актерской личности.

В фильме «Старый знакомый» Ильинский снова играл уже популярного к тому времени Огурцова, «рожденного» в ленте «Карнавальная ночь». Персонаж вторичный. Можно было бы воспользоваться теми же красками, наработанными приемами. Но актер искал и находил удивительные, неожиданные ходы в развитии этого сатирического образа. Помню, как мы снимали сцену, где Огурцов демонстрирует свое изобретение — развлекательный аттракцион «Лабиринт». Снимали летом в Ялте невыносимо жарким днем. Ильинский в костюме, галстуке, шляпе безостановочно, дубль за дублем, носился по коридорам лабиринта, заставляя гомерически хохотать всю съемочную группу. Как он обыгрывал эти тупики — передать невозможно. Сначала он шел уверенно, полный сознания собственного достоинства. Затем бежал, улыбаясь и недоумевая, но еще не представляя своей горькой участи. И наконец, безмерно несчастный, раздавленный, снова и снова утыкался в бесчисленные тупики и углы своего детища. Было смешно и в то же время жалко незадачливого «героя» до слез.

Каждая встреча с Ильинским — чрезвычайно интересна и всегда неожиданна. Так, зная его как актера искрометной фантазии, способного на целый каскад выдумок, я неожиданно для себя увидела совершенно незнакомого Игоря Владимировича на сцене Малого театра, когда он сыграл Акима во «Власти тьмы». В этой немногословной, труднейшей роли раскрылась иная, трагическая грань его дара. Так играть, казалось, можно только в кино, где помогает камера, крупные планы, монтаж. В театре это делать много сложнее. У меня и сейчас перед глазами простой, мудрый Аким, молчаливо сидящий у печки. И хотя действие на сцене продолжается, я не могу отвести от него глаз. Потрясало столь глубокое духовное постижение классического образа.

А спустя годы — новое потрясение: телевизионный фильм по чеховским рассказам, в котором Ильинский — один! — создает блистательную галерею характеров. Около

шестидесяти лет я перевоплощалась на сцене в самых разных героинь. Но этот фильм стал для меня настоящим уроком мастерства. Ильинский создал не маски, а полнокровные характеры, объемные образы. И это пестрое соцветие бесконечно разнообразной палитры художника оставляет впечатление незабываемое.

Особое место в творческой судьбе Ильинского занимает художественное чтение. Игорь Владимирович не любит слова «чтец», он говорит: «исполнитель», вкладывая в это слово особое значение. Действительно, Ильинский — блистательный исполнитель произведений Толстого и Гоголя, Чехова и Зощенко, Маяковского и Есенина... Он властен силой слова захватить и увлечь большую аудиторию.

Однако, как это ни странно, был период, когда Ильинский с великим трудом пробивался к своему слушателю. Мешала кинопопулярность. Ему приходилось ломать окаменевшее представление о себе как о комике. Когда он начал читать серьезный репертуар, зритель долго «упирался». Однако Ильинский твердо и неукоснительно шел по избранному пути, никогда при этом не потакая дурному вкусу.

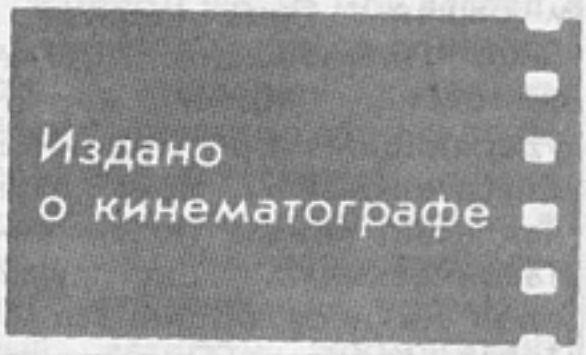
Ломать устоявшееся представление об исполнителе трудно не только зрителю, но подчас и режиссерам. И Ильинский всегда бесстрашно воевал с режиссерами, требующими вторичности, стереотипа.

Не люблю труд актера, когда он натужен. Ильинский всегда легок, непринужден, предельно естествен. Вся его работа, ненасытная, кропотливая, — за кулисами, за кадром. Поэтому я так люблю его искусство.

Иногда он сетует на то, что артисты используют себя лишь в каком-то одном направлении, оставляя неизрасходованным весь запас творческих сил.

Что бы ни делал Игорь Владимирович, он всегда тратится без остатка.

Говорят, что из кувшина можно вылить столько, сколько в нем содержится. Но ведь и лить-то можно по-разному: скупо цедить по капле или выплеснуть все сразу. А можно лить ровной струей, чтобы хватило на всю долгую жизнь. И тогда покажется, что кувшин бездонен. Вот так и талант Ильинского — неиссякаем...



Р. Юренев. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть первая. 1898—1929. М., «Искусство», 1985.

Если кто и мог в наше время решиться на фундаментальную киноведческую монографию о творчестве Эйзенштейна в целом, то это, конечно, Ростислав Николаевич Юренев. Задача эта огромна! Здесь потребовался колоссальный труд, исследовательское упорство, огромное напряжение мысли и дерзость встать в какой-то мере вровень со своим героем, чтобы понять его, объяснить, чтобы спорить с ним.

Одно перечисление архивов, в которых работал ученый, внушает уважение к масштабам его труда. А между тем только два толстых тома описи эйзенштейновского фонда в ЦГАЛИ производят впечатление безбрежного океана. Кто пытался хоть на короткое время погрузиться в него... Детский восторг, что-то похожее на испуг, отчаяние от того, что нет возможности, времени, сил все это прочесть и осмыслить... А вот Р. Юренев вдоль и поперек избороздил океан эйзенштейновского архива, основательно изучил его. Свидетельствую: я не припомню ни одного документа знаменитого фонда № 1923 ЦГАЛИ из тех, что мне пришлось видеть, на «сопроводиловке» к которому не стояла бы подпись Р. Юренева, говорящая о том, что он с документом знаком; нередко эта подпись была на листе единственной...

Поэтому книга отличается прежде всего редкой для киноведения насыщенностью неизвестными фактами и документами, часто чрезвычайно ценными. Здесь впервые публикуются многие страницы дневника режиссера, большие и очень важные выдержки из эйзенштейновских статей и лекций.

Р. Юренев устанавливает немало новых фактов, а уже известные тщательно документирует. Тем самым он совершает огромной важности дело — укрепляет (а часто и строит заново) научную основу эйзенштейноведения. Он увлечен этой работой, пользуется любой возможностью ввести в обиход новый факт или документ, даже когда не может его объяснить (и тогда мужественно в этом признается, как, к примеру, на странице 108). Только увлеченностью можно, пожалуй, объяснить, что часто ученый не указывает: некоторые источники, которые он цитирует по оригиналам, уже опубликованы. Часть таких архивных документов и сообщений прессы можно найти в сборнике «Броненосец «Потемкин» (1969), в комментариях к шеститомнику Эйзенштейна. Опубликованы материалы, связанные с экранизацией «Капитала» («Искусство кино», 1973, № 1). Есть перевод исследования Р. Барта «Третий смысл» («Кино и время», выпуск 2). Между тем в этих и других случаях Р. Юренев при цитировании дает ссылку на архив или только на первую публикацию. Это некорректно — прежде всего по отношению к читателю, которому полезно получить указание и на другие, часто более доступные источники. Конечно, в равной мере это и редакторская недоработка. Я отчетливо понимаю огромность объема и трудность проверки использованного автором материала. Но есть

немало огрехов даже и в легкодоступных источниках. Роман Л. Фейхтвангера «Успех» не имеет деления на два тома. Цитата из него приведена не из четвертой части второго тома, как указано на странице 168, а просто из четвертой части романа. В книге отсутствует ссылка на издание; отмечу, что цитата не сходится с текстом романа в составе наиболее авторитетного двенадцатитомника Л. Фейхтвангера, выпущенного издательством «Художественная литература» в 1963—1968 годах. Но, уверен, нет такого издания, в котором фигурировало бы название «Броненосец «Потемкин»: в романе фильм называется «Броненосец «Орлов». Это самый наглядный, но, увы, не единственный пример небрежности.

Второй слой (тоже весьма внушительный) материалов, использованных Р. Юреневым,— пресса 20-х годов: информации о съемках, рецензии и полемика о фильмах, статьи Эйзенштейна и о нем. Сюда же примыкают и киноведческие работы более позднего времени — вплоть до наших дней: автор ссылается на них, часто спорит с их авторами, иногда воюет. Во введении Р. Юренев дает краткую, но остро, темпераментно прокомментированную панораму книг и статей об Эйзенштейне, вышедших за рубежом. Жаль, что за этим не последовал такой же содержательный обзор отечественного эйзенштейноведения. Р. Юренев ограничился обещанием упомянуть наиболее известные работы советских исследователей, «когда возникнет необходимость полемизировать с ними или опираться на них» (с. 17). Частично это обещание выполнено, но автор не упомянул, например, принципиальные для эйзенштейноведения статьи Н. Клеймана и, что уж совсем странно, книгу В. Шкловского «Эйзенштейн» (хотя другие работы Виктора Борисовича цитируются достаточно обильно). Однако перед нами — только первая часть фундаментального труда, уже дающая представление о том, что мы пока во многом и не подозреваем, какие россыпи идей и проблем таит в себе наследие гениального теоретика и художника.

Третий слой материала, использованного в книге,— фильмы. Здесь подробно рассказано о возникновении замыслов и истории создания немых фильмов С. М. Эйзенштейна «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое», их экранной судьбе; при этом автор столкнулся с наиболее трудной задачей: как представить картины (фильмы Эйзенштейна!) на страницах научного исследования? Характер данной монографии не позволял, конечно, воспользоваться примером В. Шкловского, который в своей книге фактически ушел от пересказа картин. Но и сухое, академическое изложение фабулы, чем зачастую ограничиваются краткие или подробные истории кино, не устраивает Р. Юренева. Он применяет не новый, но хорошо освоенный им прием комментированного пересказа фильма, то и дело останавливаясь, чтобы дать оценку эпизоду или кадру, поспорить с некоторыми интерпретациями или просто передать свое зрительское впечатление от описанного фрагмента. Выполнено это профессиональной и твердой рукой. Исследователь стремится к объективному научному описанию и старается преодолеть его неадекватность произведению искусства. Иногда это не получается, и отсюда — с одной стороны, сдержанность комментариев, с другой — неизбежные неточности. К сожалению, последние встречаются на страницах, посвященных и «Октябрю», и «Старому и новому».

Не буду голословным. Вот описание хорошо известной монтажной фразы из «Броненосца «Потемкин».

«Кто-то под брезентом упал на колени... Рука священника машинально ударяет крестом по ладони, словно отсчитывая секунды... Рука офицера нервно теребит кортик... Лица матросов у башен... Лица караула... Лицо Гиляровского... Дула винтовок... Крест, мерно ударяющий по ладони... Спасательный круг с надписью «Князь Потемкин-Таврический»... Двуглавый орел на носу броненосца... Труба горниста... Еще кто-то упал на колени...» (с. 128).

Далее следует комментарий:

«Медленное, грозное по своему ритму чередование этих крупных планов не только растягивает время и подготовляет взрыв. Само содержание этих планов объясняет необходимость революционного взрыва — кортик офицера, крест священника, двуглавый орел — символы военного, церковного, самодержавного строя, удивительно точно выбранные из корабельного обихода, своей мрачной неподвижностью требуют противодействия, взывают к взрыву» (с. 128).

Нетрудно обнаружить, что в описании последовательность кадров не соответствует фильму, а комментарий, по-моему, неточен по отношению к описанию: всю эту монтажную фразу вряд ли точно характеризовать

как неподвижность — автор сам говорит о медленном, но грозном ритме.

Но есть и удачи: «И смерти, и шутки, и драки, и ярость, и хохот, и ужас, и слезы, и ругань... И все это мелькание, вся эта оторопь, штукарство, баловство сведено в строжайшую гармонию, воспринимается на едином, нарастающем и распирающем тебя дыхании!» (с. 90—91) — комментарий начала забастовки в «Стачке». И, несмотря на то, что в этой части фильма еще нет ни слез, ни ужаса, ни смертей, описание ярче, полнее, точнее академизированного пересказа.

В целом же, на мой взгляд, «Стачке» в книге не повезло. Фильм изложен довольно бегло, некоторые эпизоды совмещены (скажем, линия представления шпиков, в которой немаловажное место занимает не упомянутый автором зоомагазин) или «перемонтированы», есть неточности. Среди них и такая. Эйзенштейн неоднократно рассказывал, как искались детали теплого, мягкого утра в рабочей слободе и как ему пришлось исключить кадр с гусями, резавший глаз холодной фактурой (например, в рукописи «По личному вопросу...»[1] Конечно же, Р. Юреневу это известно, но в его описании (с. 91) фигурируют именно гусята!

Разумеется, это мелочи, которых, впрочем, лучше бы не пропускать. Но есть «мелочи» значимые.

Например, Р. Юренев считает, что в «Стачке» 6 частей потому, что это соответствовало «принятому делению фильма (обусловленному длиной пленки на бобине в 300 метров и с учетом возможности перерывов между частями при показе с одного проекционного аппарата)» (с. 88). Но, во-первых, «Стачка» поделена авторами не на части, а на главы (что само по себе загадка: логичнее было бы людям, пришедшим из театра, применить деление на акты, действия, картины, однако уже в сценарии указаны именно «главы»). А во-вторых, глав действительно шесть, а вот роликов — семь. Главы не равны по метражу, а соотносятся в таком исключающем композиционную случайность ритме: 1,5:1:1,5:1:1,5:1.

Куда более сложная загадка — создание сценария первого фильма Эйзенштейна. В любом фрагменте сценария мы имеем дело с новым кинематографическим мышлением, как будто работает не дебютант, а уже сложившийся, опытный художник, не только четко представляющий свои задачи, но и имеющий под руками арсенал испытанных средств. На самом деле такого арсенала не было не только у Эйзенштейна, но и в мировом кинематографе.

Р. Юренев — и это его несомненная заслуга — окончательно отбрасывает сложившийся в киноведении миф о том, что «Стачка» снималась без сценария. Но что это был за сценарий и как он создавался?

Вопрос не частный: он тесно связан с чрезвычайно важной для первой части книги Р. Юренева проблемой перехода Эйзенштейна в кино. Автор протягивает нити от театральных работ своего героя к кинематографическим, отмечает: «О том, как Эйзенштейн пришел в кино, уже существует целая литература» (с. 76) — и сам посвящает этому несколько страниц. Но, как видно, еще долго будет разгадываться тайна «внезапного» рождения не просто профессионала, мастера, а гениального новатора, одного из основоположников советского кино.

Многие сложные проблемы Р. Юренев изучает, привлекая широкий круг фактов и осмысляя их по-новому. Это относится, например, к обстоятельному разбору теории «монтажа аттракционов».

«Аттракцион», «аттракционность», «монтаж аттракционов» — термины эти в последнее время довольно интенсивно циркулируют в специальной и даже общей прессе, часто не имея ничего общего с эйзенштейновской теорией, а еще чаще при ссылке на Эйзенштейна извращается суть и смысл его теоретических и практических разработок. Вероятно, после статей самого Эйзенштейна Р. Юренев впервые так подробно и разносторонне рассматривает «монтаж аттракционов».

Здесь интересен путь, проделанный исследователем. Достаточно перечитать его предисловия к «Избранным статьям» и к первому тому Избранных произведений Эйзенштейна, чтобы оценить постоянную и напряженную работу его мысли, и в результате ученый не только глубоко и основательно проанализировал и раскрыл истоки, суть, проявления и последствия «монтажа аттракционов», но и стал горячим сторонником этого художественного принципа.

Можно кое о чем спорить с Р. Юреневым (нет возможности сделать это в границах отклика на выход первой части книги), такой спор был бы чрезвычайно интересным и актуальным, бесспорно одно: серьезный научный (идущий живо и темпераментно) разговор о

[1] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 756.

«монтаже аттракционов» поднят автором на новый уровень.

То же можно сказать и о теории «интеллектуального кино», хотя в этом случае Р. Юренев остался ее принципиальным противником. Однако и здесь подход научный: высказывая свое мнение, автор допускает возможность иных точек зрения и суждений, более того, стимулирует их обильным цитированием недоступных рядовому читателю документов и стремлением рассмотреть вопрос с разных сторон.

Эта позиция характерна для всей книги Р. Юренева. Так, кажется, впервые в теории и истории кино он неоднозначно высказывается о Пролеткульте, о его деятелях А. Богданове и В. Плетневе.

Недогматический подход к сложным, противоречивым явлениям делает работу ученого живой, не застывшей в оценках, требующей (иногда в прямых призывах автора) продолжения, анализа, поисков новых путей изучения.

Подробный разговор о «монтаже аттракционов», «интеллектуальном кино», монтажных концепциях Эйзенштейна — без сомнения, лишь вступление к одной из важнейших тем монографии Р. Юренева, вынесенной и в подзаголовок: метод. Но уже и здесь, в вышедшей части книги, обозначились очень важные аспекты творчества С. Эйзенштейна как художника и теоретика, заложившего вместе со своими товарищами по искусству основы социалистического реализма в кино. Р. Юренев решительно отвергает все попытки (а они были и в прошлом, возникают и сегодня) оторвать Эйзенштейна от процесса становления реализма в советском киноискусстве. Ценно, что исследователь разоблачает эти попытки не голословно, а с фактами в руках. Путь поисков и совершенствования Эйзенштейном метода отнюдь не спрямлен, но Р. Юренев настойчиво напоминает, что крутые виражи теоретических исканий и практических экспериментов определял пафос создания и развития принципиально нового — революционного искусства.

Об Эйзенштейне написано, пожалуй, больше, чем о любом из кинематографистов. Но, как это ни странно, мы только теперь получаем первый образец научного исследования о пути великого художника и теоретика в целом. Труд Р. Юренева можно сравнить с научной экспедицией в страну, которая уже давно открыта, которую посетили многие, но оставили о ней путевые заметки или подробные описания отдельных населенных пунктов. Материалы первой экспедиции потом будут уточнены и дополнены, подтверждены или частично отменены, но основа для этого уже есть. Точнее, будет — с выходом второй части книги Р. Юренева, которую все мы ждем с вполне понятным нетерпением.

Г. Масловский

Л. Брюховецкая. Испытание творчеством. Киев, «Мистецтво», 1985 (на украинском языке).

Лариса Брюховецкая написала книгу об украинских режиссерах, чьи дебюты состоялись в 70-е годы. В творческих портретах Романа Балаяна, Михаила Беликова, Виктора Греся, Михаила Ильенко, Александра Итыгилова, Вячеслава Криштофовича, Станислава Клименко, Ярослава Лупия, Ивана Миколайчука, Виллена Новака, Ярослава Ланчака автор стремится передать своеобразие каждого режиссера. Но при этом ищет и то, что их объединяет. Уточню. Речь идет не о школе или направлении, а о поколении, рожденном и сформированном своим временем.

Л. Брюховецкая отмечает, что многие из недавних киевских и одесских дебютантов работали вместе. Так, фильм Р. Балаяна «Каштанка» снимал А. Итыгилов, сценарий «Бирюка» Р. Балаян написал вместе с И. Миколайчуком, М. Ильенко и И. Миколайчук снимались в «Белой птице с черной отметиной» Ю. Ильенко. Творческое содружество — факт, конечно, немаловажный, о многом говорящий. И все же не оно является решающим. Основное, что объединяет этих режиссеров и делает их представителями поколения со своим гражданским лицом,— это отношение к жизни, к ее социальным и нравственным проблемам, чувство ответственности перед временем. «Это поколение режиссеров заявило о себе прежде всего активным утверждением высоких гуманистических идеалов нашего

общества» (с. 4),— справедливо отметил во вступительной статье Николай Мащенко.

Книга Л. Брюховецкой — не академическое исследование, не теоретический труд, а раздумья публициста о том, как молодые режиссеры осознают свое место в общем движении кинематографа, как они ищут свой материал, своих героев и вырабатывают свою манеру, свой стиль. Автор, рассматривая фильмы, говорит об их достоинствах и недостатках, цитирует газетные рецензии, приводит высказывания самих режиссеров о своих картинах не ради того, чтобы дать им исчерпывающие оценки. Л. Брюховецкая размышляет о том, как рождается, развивается и созревает молодой кинематографист, какие задачи перед собой ставит, какова его «жизнь в искусстве». Опускает руки после неудачи или продолжает поиски? Готов тиражировать успех или не ищет легкой жизни? Углубляет свои знания действительности или довольствуется тем, что лежит на поверхности? И там, где проблемы мастерства рассматриваются в связи с этими вопросами, размышления Л. Брюховецкой интересны.

Наиболее удались автору портреты И. Миколайчука, Р. Балаяна, В. Криштофовича, В. Греся, М. Беликова. Л. Брюховецкая пишет о трудностях, с которыми они сталкивались и которые не обходили, а стремились преодолеть, о достижениях и потерях, и читатель получает представление о движении, которое не совершается само по себе, а требует коллективных усилий. В очерках о С. Клименко, Я. Ланчаке, Я. Лупии, В. Новаке, на мой взгляд, завышены оценки многих их фильмов. Некоторым из режиссеров преждевременно присвоен титул мастера. Не слишком ли легко стали раздавать это звание, и не обесценивается ли нередко высокое понятие «творчество» по той же причине. Грешит этим иногда и Л. Брюховецкая. Хотя чаще она судит о своих «героях» взыскательно, не замалчивая недостатков, но и радуясь каждому успеху, каждому шагу вперед.

Книга Л. Брюховецкой — первый в украинской кинолитературе коллективный портрет сложившейся и активно работающей режиссерской генерации. С автором кое в чем нельзя согласиться, например, с тем, что Л. Брюховецкая не считает недостатком слишком большую зависимость некоторых режиссеров от жизненного материала, точнее от его фактографии,— зависимость, которая сковывает их самостоятельность в осмыслении и трактовке этого материала. Однако неоспоримо одно: «герои» книги в немалой степени определяют сегодняшний и завтрашний день республиканской кинематографии. Именно поэтому о них часто говорят и пишут, думают и спорят, возлагая на это поколение большие надежды. Вот почему книга «Испытание творчеством» встречена с интересом.

Андрей Ящишин

Киев

Новые книги о кино

Алов А., Наумов В., Шатров М. Тегеран-43. Киносценарий. М., «Искусство», 1986, 135 с., 70 к., 30 000 экз.

Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино. М., «Радуга», 1985, 526 с., 2 р., 30 000 экз.

Голдовская М. Е. Творчество и техника. Опыт экранной публицистики. М., «Искусство», 1986, 191 с., 90 к., 4 000 экз.

Кокарев И. Е. США в зеркале голливудского экрана. М., «Знание», 1985, 56 с., 15 к., 62 490 экз.

Панфилов Н. Д. Школа кинолюбителя. 2-е изд., испр., доп. М., «Искусство», 1985, 238 с., 1 р. 90 к., 50 000 экз.

Сивоконь Е. Если вы любите мультипликацию. Из творч. опыта режиссера. Киев, «Мистецтво», 1985, 150 с., 60 к., 25 000 экз.

Рязанов Э. Неподведенные итоги. 2-е изд., доп. М., «Искусство», 1986, 416 с., 2 р. 50 к., 100 000 экз.

Черный М. К. Черты операторского мастерства. Размышления кинооператора. Киев, «Мистецтво», 1985, 151 с., 85 к., 1 600 экз.

Шатерникова М. «Синие воротнички» на экране США. (Человек труда в американском кино). М., «Искусство», 1985, 201 с. 1 р. 70 к., 10 000 экз.

Шимон А. Народное киноторчество. Опыт системного анализа. Киев. «Мистецтво», 1985, 216 с., 75 к., 2 000 экз.

Экран, 1982—1983. М., «Искусство», 1985, 207 с., 1 р. 80 к., 50 000 экз.

Аида Манасарова

Памяти товарища

Мы познакомились неожиданно. Както поздно вечером раздался телефонный звонок, и глубокий женский голос произнес: «Здравствуйте. Это говорит Аида Манасарова». И дальше она сказала, что прочитала мой сценарий «Негодяй» («Оглянись»), хочет его ставить и знает о его трудной судьбе, но уверена, что сценарий этот ставить нужно и что ставить его должна именно она. Уже несколько режиссеров брались за него, но, столкнувшись с определенными трудностями, или сами начинали уговаривать меня «облегчить» его, внести требуемые исправления, или вообще бесследно исчезали. Голос у Манасаровой был жизнерадостным и веселым и даже показался мне легкомысленным. Но этот жизнерадостный голос тут же сообщил в категорической форме, что никаких исправлений, облегчающих сценарий, делать не нужно, и вообще уступать ничего не нужно, а нужно идти, доказывать, убеждать. Я отвечал, что мытарюсь с этим сценарием два года и, честно говоря, охота доказывать что-то пропала.

— Через несколько дней буду вам звонить, — выслушав мою унылую тираду, ответила Манасарова.— А пока мне хотелось бы, чтобы вы посмотрели мой фильм «Утренний обход». Послезавтра на «Мосфильме».

Когда я пришел смотреть «Утренний обход», то увидел и обладательницу жизнерадостного голоса. Она смотрела на меня пытливо и дружелюбно и разговаривать начала так, будто мы давно знакомы и я ей очень симпатичен. И как впоследствии выяснилось, это вовсе не было режиссерской уловкой, чтобы, так сказать, «обаять» сценариста. В этом, пожалуй, и была главная черта ее характера, она всегда так смотрела: пытливо и дружелюбно. Она так относилась к людям: честно и открыто, ничего не утаивая. Даже на людей, мешавших работать, плохо исполнявших свои обязанности, она никогда

не озлоблялась, не отвечала на зло злом.

Но при всей женственности она обладала поистине мужской режиссерской рукой, твердой, жесткой, уверенной. Она мужественно переносила сложности жизни и никогда не избегала их в своем искусстве. Она всегда стремилась дать зрителю хоть чуточку надежды на будущее, потому что была мать, жена, женщина. Потому, что она сама хорошо знала, что такое настоящая беда, страшная болезнь. Наверное, поэтому картина «Оглянись», при всей мрачности и, казалось бы, безысходности сценария, пронизана изнутри светящейся надеждой и верой в жизнь, в человека, пусть даже самого пропащего.

Пожалуй, этой верой и надеждой согреты все картины Манасаровой: «Утренний обход», «Вы мне писали» и последняя — «От зарплаты до зарплаты». Но в них нет ничего от покорного смирения. Аида Ивановна не смирялась ни с чем, что противоречило бы ее убеждениям художника, человека высокогуманного. И со своим недугом она не смирялась, она верила в будущее до своего последнего часа.

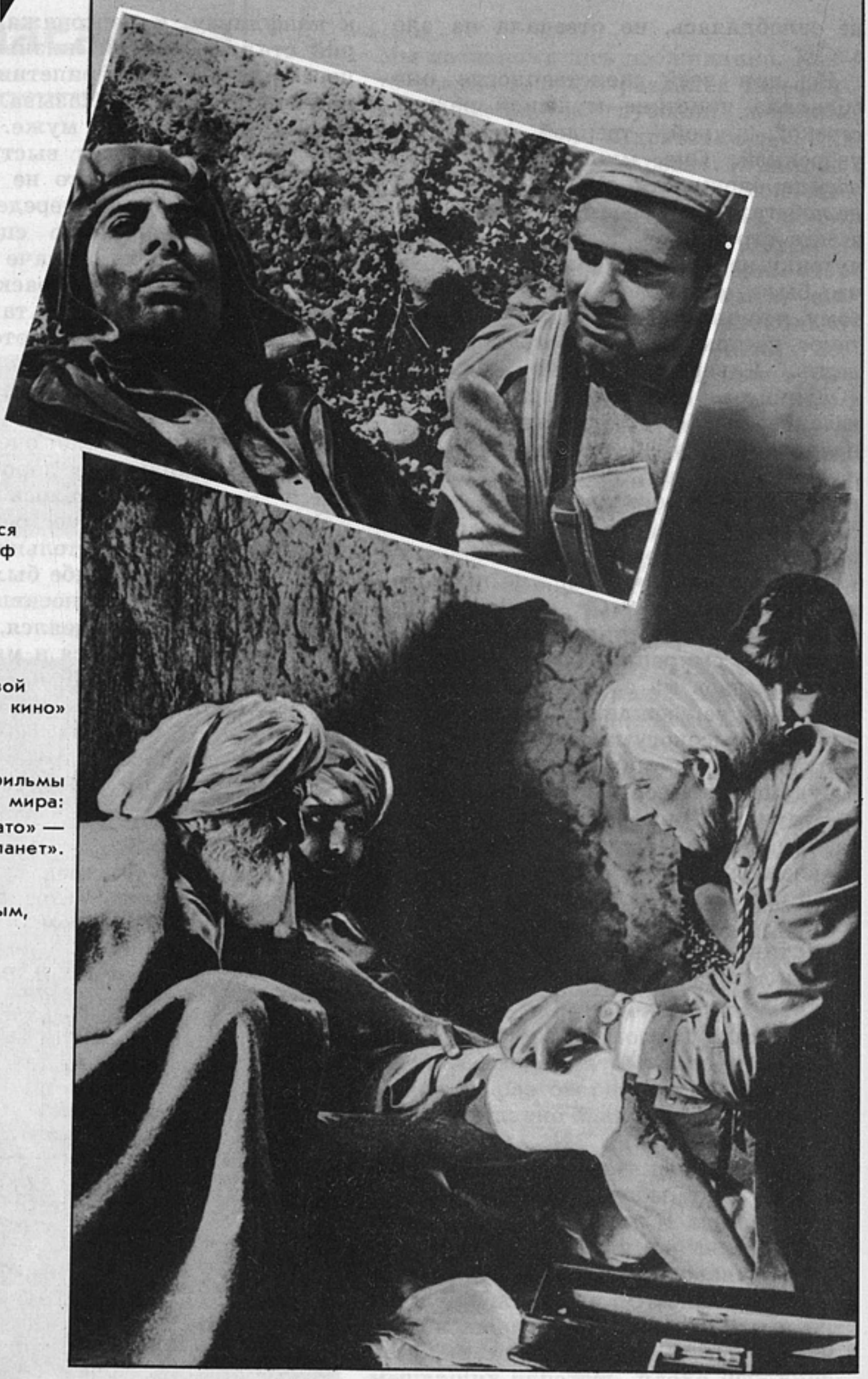
Будучи режиссером высокого класса, она очень бережно относилась к сценарию. Она советовалась со мной по поводу каждой фразы и в то же время по-женски мягко, лукаво и тактично вносила в сценарий свое. Именно свое отношение к искусству, к конфликту, к персонажам. Сценарий стал ее личной жизнью — она пережила все его перипетии. Помню, как подолгу она рассказывала о своих родителях, о дочери, муже. И всегда волновалась, и слезы выступали на глазах. И делалось это не для того, чтобы убедить меня переделать, поправить ту или иную сцену. Она просто не могла иначе ставить фильм — душа ее раскрывалась настежь. Я уверен, что так бывало со всеми сценариями, которые она ставила.

Я недолго знал этого замечательного человека, но после картины «Оглянись» мне было очень жаль, что наши творческие дороги расходятся — очень хотелось работать с Манасаровой дальше, с ней было так интересно. Удивительно контактный и верный в дружбе был человек. Органически не переносивший сплетен и злословия. Я надеялся, что наши пути снова пересекутся и мы сделаем вместе еще картину. И, наверное, так оно и случилось бы, если бы не эта непоправимая трагедия. Незадолго до этого она звонила, спрашивала, что сейчас делаю, просила дать прочесть, предлагала подумать вместе о дальнейшей работе...

Это большой подарок судьбы для кинодраматурга — встреча с таким режиссером и человеком.

Э. Володарский

За рубежом



У кинокарты планеты:

Сражающийся кинематограф Афганистана

Статья болгарского киноведа Марии Рачевой о «новом кино» ФРГ

Советские фильмы на экранах мира: «Золотое плато» — «Параду планет». Интервью с Вадимом Абдрашитовым, отклики итальянской прессы

Синерама

Людмила АВДЕЕВА

Сражающийся кинематограф

У кинокарты планеты

Афганистан — новая точка на кинематографической карте планеты. Но уже и сегодня киноискусство этой страны, отражая революционные преобразования действительности, вносит существенный вклад в строительство национальной демократической культуры.

Этапным событием в культурной жизни Афганистана явилось создание в декабре 1980 года Союза работников искусств. Прежние, антинародные режимы боялись консолидации творческой интеллигенции, антидемократические законы ограничивали ее деятельность. Союз работников искусств ДРА объединил кинематографистов, режиссеров и актеров театра, художников, музыкантов. Возглавляет его известный афганский кинорежиссер и актер Хамид Джалья. Отделения союза сегодня действуют не только в Кабуле, но и в Герате, Кундузе, в разных городах и провинциях республики. На его пленумах широко обсуждаются проблемы развития национального искусства, подготовки кадров. Художественную жизнь страны всесторонне освещает журнал «Хонар» («Искусство»), основанный в 1983 году.

Сразу же после свержения монархического режима возникла настоятельная потребность в интенсивном развитии национального кинематографа. Ведь как никакое другое, это самое массовое искусство в условиях неграмотности абсолютного большинства населения страны могло взять на себя важнейшую миссию разъяснять широким массам планы народно-демократической власти, задачи предстоящих социально-экономических преобразований.

...Первый кинотеатр «Кабул» был открыт в столице еще в 1915 году. Но до середины 30-х годов в нем демонстрировались в основном английские короткометражные немые фильмы, содержание которых зрителям сообщалось перед сеансом. Второй кинотеатр в стране появился в 1925 году в провинции Пагман. В 40-х годах кинотеатры начинают строить в провинциальных центрах — Мазари-Шарифе, Кандагаре, Герате... Тогда же в Афганистане начал работать первый кинотеатр, предназначенный только для женщин.

Первая отечественная лента «Любовь и дружба», режиссером и автором сценария которой был известный афганский писатель Абдуррашид Латифи, вышла на экран в 1946 году, вторая же — «Подобно орлу» — появилась лишь через двадцать лет после первой. Однако назвать эти картины национальной продукцией можно только с большой натяжкой, так как обработка пленки производилась в США, а озвучивание и монтаж в Индии.

В 1969 году в Кабуле было закончено строительство киностудии «Афганфильм»,

первоначально предназначавшейся лишь для выпуска документальных лент. Однако национальный кинорынок оставался по-прежнему заполнен низкопробными голливудскими поделками. Очень популярный сегодня в Афганистане киноактер Абдул Салям Санги рассказывал мне, как, уйдя десятилетним мальчишкой в город на заработки, чтобы прокормить многодетную семью, оставшуюся в деревне, он после изнурительного рабочего дня разносчика товаров или рассыльного на сэкономленные гроши покупал билет в кинотеатр и смотрел слащавые фильмы о легкой, беззаботной жизни богачей, приключенческие боевики.

В афганском кино дореволюционного периода было крайне мало картин, которые поднимали бы общественно важные темы. Можно упомянуть выпущенный в 1970 году в канун празднования Дня независимости (в этот день афганцы отмечают очередную годовщину освобождения от английского колониального владычества, с которым было покончено в 1919 году) фильм «Временщики», состоявший из трех новелл на бытовые сюжеты,— в них критиковались социальные пережитки и пороки. В 1976 году зрители Ташкентского международного кинофестиваля могли посмотреть картину студии «Афганфильм» «Трудные дни», посвященную актуальным проблемам афганской деревни. Но то были редкие исключения...

За годы, прошедшие после апрельской революции, в развитии афганского кинематографа, как документального, так и игрового, обозначился ощутимый сдвиг. Революция положила начало качественно новому этапу в истории национального киноискусства, которое ныне переживает период активного становления.

Думается, понять содержание этого сложно протекающего процесса поможет знакомство с творчеством тех режиссеров и актеров, кто работает сегодня на съемочных площадках республики. А съемочными площадками, кстати говоря, часто становятся и горные дороги, и отдаленные районы, где проводится земельно-водная реформа, и улицы городов и селений, где проходят манифестации в поддержку народной власти, и кишлаки, где принимают бой с душманами отряды самообороны...

●

Сейчас в кинематографии Афганистана плодотворно трудится поколение людей, которым нет еще и сорока: молодые режиссеры Мохаммед Саид Варакзай, Вали Латифи, актеры Абдул Салям Санги, Азизулла Хадаф, Абдул Халик Алиль, оператор Кадыр Тагери. Среди тех, кто перешагнул порог сорокалетия,— одаренные, получившие широкую известность в Афганистане кинематографисты Абдул Латиф, Шафик Турэлай, Касым Юсуфзай... Этой плеяде талантливых художников путь к творчеству открыла революция. Ведь многие из них — выходцы из бедных семей, а люди бедняцкого сословия в прежние времена не имели практически никакой возможности получить профессиональную подготовку в художественных учебных заведениях.

«Из детства только и помню тяжкий, изнуряющий труд от зари до зари, постоянные лишения, голод. На любую работу готов был согласиться ради куска хлеба,— рассказывает актер Абдул Салям Санги.— Так бы и прошла моя жизнь, как проходила она прежде у тысяч моих соотечественников из обездоленных семей,— в вечной унизительной борьбе за существование, если бы не революция».

Однако исторические завоевания апрельской революции понадобилось защищать с оружием в руках. За плечами у Санги, у бывшего фабричного рабочего Азизуллы Хадафа, у многих других афганских кинематографистов — боевой путь в рядах народной армии. Среди работников афганской кинематографии есть и такие, кто начинал свою творческую деятельность еще до революции. Но все же окончательный выбор своей общественной позиции в искусстве они сделали в ходе осуществления коренных социально-экономических и политических преобразований в стране, создавших необходимые предпосылки для строительства кинематографа, живущего подлинно народными интересами.

Режиссер Шафик Турэлай по праву считается одним из пионеров национальной кинематографии Афганистана. Еще в 60-е годы ему удалось получить специальное образование в Индии. Он пришел на «Афганфильм» вскоре после создания этого кинопредприятия, работал монтажером на первых отечественных картинах «Временщики» и «Наказ матери». Одновременно Турэлай стал пробовать силы в качестве ассистента оператора и помощника режиссера. В начале 70-х годов он перешел к самостоятельной творческой деятельности сценариста, режиссера и монтажера своих первых картин.

А некоторое время спустя судьба свела вместе трех талантливых людей — Турэлая, Абдула Латифа и Санги.

Вот как это произошло.

Случайно Абдул Салям Санги узнал, что Латиф и Турэлай ищут юношу на эпизодическую роль в их фильме «Раджа из Балха». Санги был молод, красив — и выбор пал на него. После завершения съемок Турэлай предложил Санги сыграть еще в двух задуманных им лентах «Черные волосы Джалали» и «Раб любви». Оба фильма состоялись, а с ними вместе началась и творческая биография актера Абдула Саляма Санги. «Воспринял я это как чистую случайность, — задумчиво улыбаясь, вспоминает Санги. — Ведь в пору юности кино было моим единственным другом. Глядя на экран, я забывал об обидах, унижениях, бедности. Но разве мог я, хотя бы даже в мечтах, представить себя актером?..»

«Черные волосы Джалали» и «Раб любви» были сделаны вполне профессионально и прошли по экранам не без успеха. Но это были картины, рассчитанные на непритязательные вкусы массового зрителя, настоящего удовлетворения своим создателям они не принесли. Их мелодраматические сюжеты были далеки от вопросов, волновавших передовую часть афганского общества.

После апрельской революции многое стало быстро меняться в Афганистане. Известные перемены происходили и в кинематографе, хотя его решительная перестройка в духе новых общественных задач, выдвинутых самим временем перед деятелями национальной культуры, была еще впереди.

Первенцем послереволюционной афганской кинематографии стал фильм «Предатели» (1979), который Турэлай поставил по собственному сценарию, пригласив на главную роль вернувшегося из армии Санги. Конфликт ленты был построен как открытое противоборство защитников истинных народных интересов, настоящих патриотов с силами, враждебными революционным преобразованиям. Картина пользовалась успехом; за участие в ней Санги был признан лучшим актером года.

Примерно в то же время Абдул Латиф снял на телевидении (до апрельской революции в стране не было своего телевещания) ленту «Надежда», где афганские зрители вновь увидели Санги в главной роли. В этой своей работе Латиф, который на сегодняшний день является одним из ведущих режиссеров кино Афганистана, показал, как после победы революции в сознании простых людей зарождаются надежды на новую жизнь, как обретают вчерашние бесправные труженики гражданское мироощущение, как приходят они к пониманию своей роли в делах общества.

●

Пожалуй, самыми значительными событиями в кинематографической жизни Афганистана за последние несколько лет стали картина Латифа «Побег» и первая совместная советско-афганская постановка «Жаркое лето в Кабуле», осуществленная режиссером из Узбекистана Али Хамраевым.

С фильмом «Побег» советские зрители впервые познакомились на VIII Международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте в 1984 году, а год спустя лента Латифа демонстрировалась в информационной программе XIV МКФ в Москве.

Комментируя «Побег», афганская печать единодушно отмечала исключительную воспитательную и пропагандистскую роль этого кинопроизведения, актуальность затронутых в нем проблем, оригинальность художественных решений.

В фильме занято целое созвездие самых популярных афганских актеров, включая и Санги. Но широкий зрительский успех, который сопутствовал показу картины в стране, объясняется, видимо, не только этим обстоятельством. В «Побеге» мы видим и врагов, и защитников революции, но главное внимание уделяется здесь людям, растерявшимся в стихии революционной бури, не сумевшим понять смысл совершающихся исторических перемен и найти свое место в новой действительности. Смятение, тяжелую внутреннюю драму переживает центральный персонаж фильма, известный столичный врач, который при королевском режиме жил обеспеченно и благополучно, а теперь, когда монархия свергнута восставшим народом, опасается за свое будущее. Он принимает роковое решение — вместе с ближайшими родственниками эмигрировать в Америку. Но организованный за большие деньги нелегальный переход границы заканчивается для семьи трагически. Бандиты грабят перебежчиков. В пути гибнет маленький внук врача. Глубоко несчастной чувствует себя старшая дочь: ее жених остался в Кабуле, он сделал

свой выбор, он не покинет родную землю в трудный час и будет защищать революцию... Исторический фон повествования создают документальные кадры, снятые в первые дни революционных событий 1978 года. Судьбу добровольных изгнанников символизирует снежная буря в горах, когда все вокруг заволакивается мглой и путники перестают понимать, куда же надо двигаться дальше...

Абдул Латиф — признанный мастер. Созданное им свидетельствует и о высоком профессионализме, и об оригинальности режиссерской манеры этого художника. Фильмы его, как правило, отличаются остротой сюжета, но напряженная интрига для Латифа — не самоцель, а средство, позволяющее доходчиво и ясно выразить волнующую автора идею.

Очень тепло был встречен зрителями и фильм Латифа «Ошибка», получивший специальную премию столичного отделения Союза работников искусств ДРА за режиссуру и названный лучшим фильмом 1984 года. Здесь в центре повествования человек, обладающий врожденным чувством справедливости, непримиримый к любому злу. Но он убежден, что правды можно добиться в одиночку. Путь поиска и потерь приводит героя к единственно правильному выводу: с врагами новой жизни надо бороться не только словом, но и силой оружия, а залог победы — в единстве народа.

К 7-й годовщине апрельской революции на экраны страны вышла картина Абдула Латифа «Партийная организация», посвященная деятельности политического авангарда афганских трудящихся — НДПА, в январе 1985 года отметившей свое 20-летие. Летом прошлого года на XIV Московском международном кинофестивале большой интерес вызвала новая работа Латифа «Солдат Сабур»[1].

О фильме «Жаркое лето в Кабуле», созданном в 1983 году на киностудии «Мосфильм» в сотрудничестве с «Афганфильмом» (сценарий ленты написан В. Труниным, при участии известного афганского драматурга, ученого, переводчика А. Хабиба), журнал «Искусство кино» уже писал в отдельной статье[2]. Эта картина и сегодня широко демонстрируется в Афганистане. Она привлекает не только острой и динамичной фабулой, но прежде всего документальной достоверностью содержания, основанного на подлинных событиях, и документальностью фактуры: улицы и площади Кабула, архитектурный ансамбль Дома советской науки и культуры, затерянные в глуши кишлаки — все это узнаваемо. Реальны и типичны характеры и судьбы персонажей. Мы видим на экране обманутых враждебной пропагандой людей, которых враги революции используют в своих антинародных целях, видим и мужественных представителей патриотически настроенной афганской молодежи, готовых пожертвовать жизнью ради построения нового общества.

●

Молодой режиссер Мохаммед Саид Варакзай стал одним из первых кинематографистов, удостоенных премии, ежегодно присуждаемой общественным деятелям, работникам литературы и искусства ДРА за вклад в развитие национальной культуры, укрепление советско-афганской дружбы и сотрудничества. Варакзаю сейчас немногим за тридцать, он работает в кинематографе всего несколько лет, но уже успел снять более десяти документальных и игровых фильмов, из которых наиболее известны «Слезы и улыбка», «Чувства солдата революции», «В строю един во имя будущего» и «Возмездие» (последний был показан в 1983 году по советскому телевидению). Сквозная тема творчества Варакзая — судьба афганской женщины в новой революционной действительности; его героини трудятся у станков и в поле, участвуют в отрядах самообороны, учатся на курсах по ликвидации неграмотности. Работы одаренного кинематографиста отличает характерный сплав лирических мотивов и публицистики, страстной гражданственности.

Мохаммед Саид Варакзай был среди 150 посланцев Афганистана на XII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве в 1985 году. Гости молодежного форума с интересом посмотрели его фильм «Невеста» — драматический, полный пронзительной горечи рассказ о пережитках феодального прошлого, о былом бесправном положении афганской женщины в обществе. А недавно на экраны ДРА вышла новая лента Варакзая «Мужчины, которые держат слово».

---

[1] Об этом фильме см.: Лаврентьев С. «Солдат Сабур».— «Искусство кино», 1985, № 12. На XIV МКФ в Москве картина была удостоена приза и диплома Советского комитета солидарности стран Азии и Африки.

[2] См.: Золотаревский Л. Сверяясь с жизнью.— «Искусство кино», 1984, № 1.

Сегодняшний афганский кинематограф стремится активно участвовать в деле воспитания нового человека, гражданина демократического государства. Это непростая задача. В стране идет трудный процесс утверждения новых норм общественной жизни, новой морали.

Вот что говорит по этому поводу Абдул Салям Санги: «Играть героя революции, человека убежденного, способного выстоять и не надломиться в трудных испытаниях,— большая ответственность, большой труд. Однако в работе помогает уверенность, что такого героя большинство зрителей встретит с любовью и пониманием. И, быть может, еще сложнее создать образ врага — коварного, злобного, изворотливого... причем сыграть так, чтобы для зрителя стала очевидной историческая обреченность тех, кто враждебно встретил революцию». Добавим: в том числе и для зрителей, чье классовое самосознание еще только формируется.

Эти высказывания актера о работе над характером отрицательного персонажа симптоматичны. За ними — личный творческий опыт. В фильме «Поле битвы» Санги создал запоминающийся образ главаря банды душманов, убийцы, палача, насильника. Эту работу актер считает для себя принципиально важной. Ведь подобные фигуры, появляясь на экране, возбуждают в людях гнев и справедливую ненависть к тем, кто сеет на афганской земле смерть и разрушение.

●

Молодая афганская кинематография сталкивается сегодня с немалыми трудностями. Не хватает профессионально подготовленных кадров, творческого опыта, нуждается в совершенствовании и техническая база кинопроизводства. Важнейшей задачей является повышение художественного качества картин, которых сейчас снимается значительно больше, чем несколько лет назад. Деятели афганского кино постепенно преодолевают декларативность, плакатность, схематизм, которые были особенно заметны в фильмах, появившихся в самом начале 80-х годов.

Афганские кинематографисты стремятся к расширению жанровой и тематической палитры национального киноискусства. Показать несовместимость старых обычаев и новой морали; рассказать о молодом поколении страны, девиз которого — «Ударный труд, доблестная служба, отличная учеба»; поставить такие картины, в которых отразилось бы богатство культурных традиций народов Афганистана,— эти задачи киноискусства ДРА наиболее важные, первоочередные.

●

Подлинным откровением стали для афганского народа советские фильмы, показанные в стране после победы апрельской революции. В дни празднования ее первой годовщины СССР передал в дар ДРА 50 картин, повествующих о ярких страницах истории первого в мире государства рабочих и крестьян.

Школой мастерства и политической зрелости стали для афганских кинематографистов «Чапаев», «Мать», «Ленин в Октябре», «Освобождение». Уже в 1980 году эти и другие советские фильмы демонстрировались на экранах тридцати кинотеатров Кабула. С огромным успехом шли они и в провинциальных центрах. Время показало, что интерес афганцев к советскому кино нарастает.

Афганским зрителям хорошо знакомы документальные фильмы об апрельской революции, снятые Маликом Каюмовым и Евгением Кузиным.

Тысячи афганцев разного возраста несколько раз в неделю приходят в Дом советской науки и культуры в Кабуле, где в специальном зале демонстрируются советские ленты. Здесь же регулярно проходят фестивали нашего кино, читаются лекции о творчестве выдающихся советских актеров и режиссеров.

●

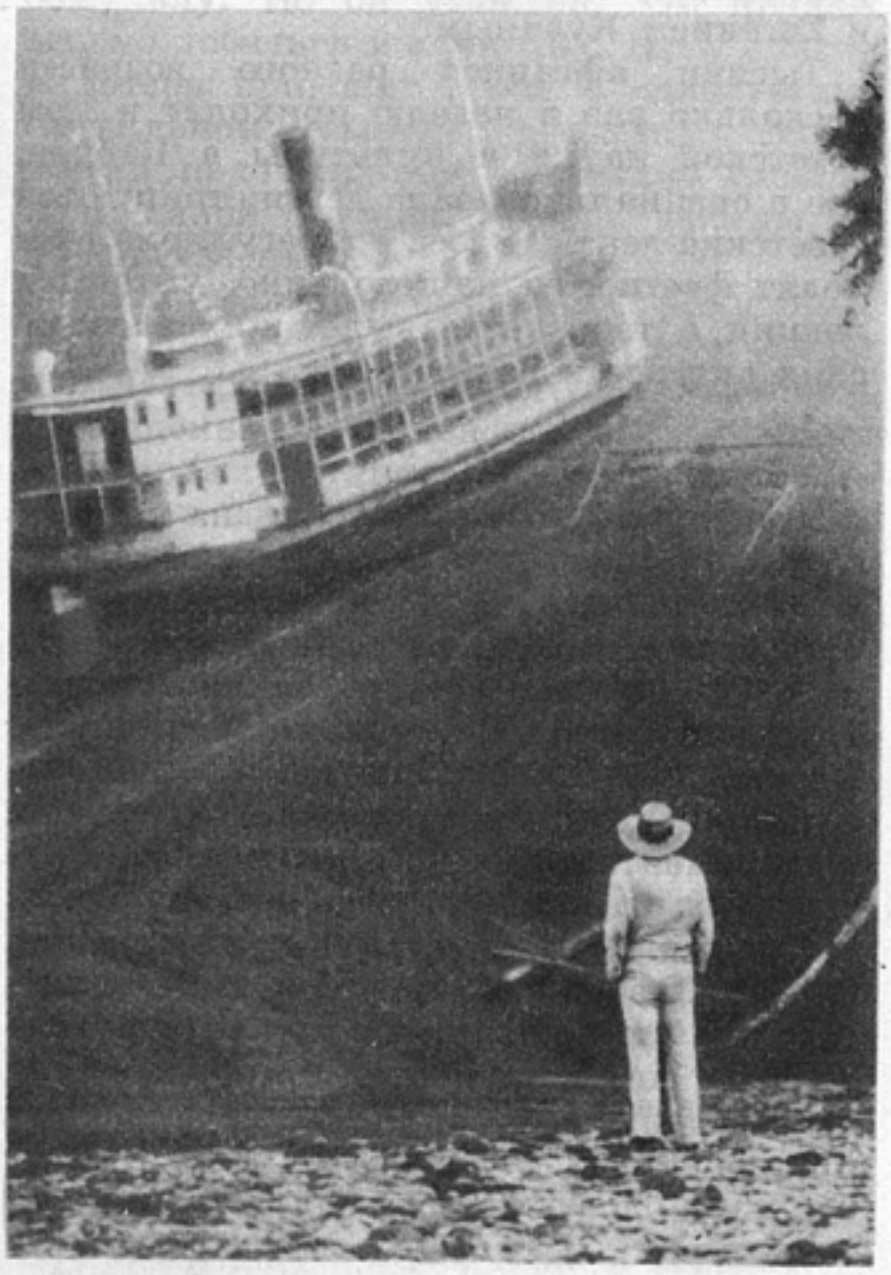
Афганистан — новая точка на кинематографической карте планеты, еще лет десять назад национального киноискусства в этой стране практически не существовало. Теперь оно есть. В исключительно трудных условиях, начиная почти с нуля, деятели афганской кинематографии наладили регулярное производство игровых и документальных картин, их вклад в строительство новой демократической культуры ДРА значителен уже сегодня. В своем творчестве мастера кино Афганистана вдохновляются животворными идеями революционного преобразования действительности, горячим стремлением претворить их в жизнь — в этом залог будущих достижений молодой кинематографии.

Кабул.

Мария РАЧЕВА

«Новое кино» ФРГ: поиски и тенденции

«Фитцкаральдо», режиссер Вернер Херцог



Мария Рачева — известный болгарский киновед и критик, активно сотрудничающий в ряде кинематографических изданий, в том числе в болгарском теоретическом журнале «Киноизкуство», где не раз появлялись ее обстоятельные исследования, связанные с развитием социалистических и западноевропейских кинематографий. Статья, предложенная для публикации в журнале «Искусство кино», посвящена киноискусству ФРГ. Она носит несколько ретроспективный характер: автор обращается к основным этапам в истории западногерманского кинематографа и делает акцент на типологических особенностях «нового кино» ФРГ. Этот аспект анализа и представляет, как нам думается, основной интерес для читателей нашего журнала. Мария Рачева не касается самых последних явлений в развитии кинопроцесса в ФРГ, однако тенденции, которые прослеживаются на примере первой половины 80-х годов, в своих главных чертах сохраняются и сегодня, а потому обращение к ним актуально. К ситуации в кино ФРГ редакция предполагает вернуться в дальнейшем.

В 1983 году министр внутренних дел Баварии Фридрих Циммерман, видный политик ХСС, неожиданно и резко вмешался в область культуры. Циммерман лишил баварского писателя и кинематографиста Герберта Ахтернбуша последней четверти выделенной ему несколько лет назад государственной субсидии для создания фильма «Дух», мотивируя свои действия тем, что сатирический показ некоторых религиозных обрядов якобы оскорбляет католическую церковь.

Инцидент вызвал бурную реакцию общественности, ибо данное решение не явилось случайным, единичным: оно последовало за рядом других официальных постановлений, наводящих на мысль о том, что действия Циммермана имеют целью раз-

громить западногерманское кино, которое не поддерживает идеологическую платформу новой правящей коалиции в ФРГ, одновременно поощряя коммерческий, чисто развлекательный кинематограф.

Впрочем, очередная атака на прогрессивных деятелей кино началась в Федеративной Республике еще в 1980 году, когда группа режиссеров во главе с Александром Клуге и Фолькером Шлёндорфом сняла документальную ленту «Кандидат», направленную лично против Франца Йозефа Штрауса как возможного канцлера ФРГ. Фильму было отказано в государственной субсидии, и он был сделан на деньги самих режиссеров при поддержке мюнхенской фирмы «Фильмферлаг дер Ауторен». Двумя годами позже были введены ограничения на прокат картины Михаэля Ферхёфена «Белая роза»[1], честного и впечатляющего антифашистского кинопроизведения. А затем последовал отказ в финансовой помощи Ахтернбушу...

Несколько слов о формах и значении государственной помощи кино в ФРГ. В начале 60-х годов репертуарная политика в стране преследовала одну цель — создание «коммерческих фильмов для широкого зрителя», однако политика эта потерпела полный крах. Многие зрители просто перестали ходить в кино и прочно уселись перед телевизионным экраном.

Чтобы спасти положение, тогдашнее социал-демократическое правительство (в коалиции со свободными демократами) создало «Институт поощрения кино», которому было поручено распределять государственные средства в целях оказания частичной помощи кинематографу. В результате появился ряд значительных картин Фолькера Шлёндорфа, Александра Клуге, Вернера Херцога, Вима Вендерса, Маргарете фон Тротта и других видных мастеров западногерманского кино. Разумеется, самые щедрые дотации получили «кассовые фильмы» — совместные постановки с США или полупорнографические сериалы типа «Репортажа о школьницах». С другой стороны, художники открыто прогрессивных убеждений почти не получали субсидий. И все же эта мера хотя бы отчасти способствовала развитию кино как искусства.

Выступление Циммермана, заявившего, что «интеллектуальные забавы некоторых не должны оплачиваться из средств налогоплательщиков», сопровождалось злорадными нападками отдельных критиков прежде всего на тех режиссеров, чьи острые социально-критические произведения снискали мировую известность.

Как и следовало ожидать, кампания встретила резкий протест со стороны творческих работников. «Мы завоевали право создавать высокохудожественные фильмы, — многократно заявлял Александр Клуге, — и не откажемся от этого права с благословения или без благословения министра. Я уважаю мнение зрителей, но лишь в том случае, если слышу его от них, а не от политиков, самовольно позволяющих себе говорить от имени граждан». Райнхард Хауф был не менее категоричен: «Перед лицом врага мы снова осознаем общность своих интересов и объединимся. Все — независимо от того, где мы работаем — в кино, на телевидении, в театре, в литературе, в науке или образовании». А Вим Вендерс, который, пробыв несколько лет в США, вернулся на родину, высказался в том смысле, что поскольку положение дел грозит вернуться к ситуации 50-х годов, когда в кино ФРГ абсолютно доминировали коммерческие тенденции, то и борьба против такого развития событий должна вестись, как в прошлом: «Считаю, что новое западногерманское кино родилось благодаря солидарности кинодеятелей, если и на этот раз мы выживем, то опять-таки благодаря той же солидарности».

Это высказывание звучит как продолжение известного Оберхаузенского манифеста 1962 года, в котором группа передовых кинематографистов, осознав себя единомышленниками, широко заявила о готовности приступить к тактическому воплощению своих идей, к созданию «нового кино» ФРГ.

> Я не могу создавать фильм,
> который не имеет прямого отношения
> к теперешней ситуации в Германии...
>
> *Маргарете фон Тротта*

Под этими словами могли бы подписаться почти все режиссеры, дебютировавшие в середине 60-х годов и ставшие позднее самыми яркими фигурами «нового кино» — Александр Клуге, Фолькер Шлёндорф, Вернер Херцог, Эдгар Рейц, Райнхард Хауф. К этому ряду надо добавить ныне покойного Райнера Вернера Фассбиндера, Вима Вендерса и некоторых других

[1] В СССР фильм демонстрировался под названием «Память о «Белой розе» (См. «Искусство кино», 1985, № 5, с. 160).

«Лили Марлен», режиссер Райнер Вернер Фассбиндер

художников, чтобы обозначить рамки явления, которое и до сего дня остается ядром прогрессивного кинематографа ФРГ.

Остановимся на некоторых его особенностях.

Несмотря на то что под влиянием французской «новой волны» деятели «нового кино» провозгласили своим кредо стремление изменить киноязык, они в основном создавали фильмы, художественная сторона которых близка классическим образцам. Обновление, действительно осуществленное западногерманскими кинематографистами в 60—70-е годы, затронуло прежде всего содержание, тематику их произведений и диктовалось оно решительным обновлением понимания общественной миссии экранного искусства. Большинство фильмов «нового кино» содержат активный социально-критический заряд, глубокий анализ исторических событий и человеческих характеров, отражают реальный облик сегодняшней действительности. Эстетическая платформа их создателей имеет глубокие корни. Прежде всего молодые кинематографисты приняли концепцию «авторского кино» — они, как правило, были не только постановщиками, но и сценаристами своих картин, нередко исполняя еще и главные роли. На иностранца, знакомого с кинематографиями социалистических стран, с кинопромышленностью США, Франции, Италии, первый контакт с кинопроизводством ФРГ того времени производил впечатление чего-то архаичного, знакомого разве что по учебникам истории кино. Такие знаменитые фильмы, как «Временная работа рабыни» (1973) Александра Клуге или «Лина Брааке» (1974) Бернхарда Зинкеля и Альфа Брустелина, создавались в обычных трехкомнатных квартирах, где в одной комнате помещалась спальня, в другой — монтажный стол и аппаратура для озвучания, а в третьей — канцелярия. Первые заметные ленты «нового кино» обычно делались на деньги друзей и коллег крохотной съемочной группой.

С конца 60-х годов кинематографистам все-таки удается получать государственную финансовую поддержку: специальные комиссии начали выделять суммы на реализацию проектов по созданию фильмов. В эти комиссии часто входят два-три критика и — для проформы — режиссер. Остальные — экономисты, эксперты от министерств экономики и внутренних дел, представители четырех политических партий, католической и протестантской церквей, кинопромышленники и т. д. Естественно, что в такой ситуации решение о выделении средств в последнюю очередь зависит от идейно-художественных качеств будущего произведения. Для того чтобы сценарий получил одобрение необходимого большинства членов комиссии, он, как правило, должен быть аполитичен, в нем желательно участие «звезд» — лучше всего американских,— или же это должна быть экранизация какого-нибудь зачастую полузабытого произведения литературной классики. Так, среди проектов, получивших одобрение комиссий в 1976—1977 годах — «Генрих» — биография писателя Генриха фон Клейста, «Смерть или свобода» (по драме Шиллера «Разбойники»), «Бездельник» (по новелле Эйхендорфа), криминально-психологический фильм Вима Вендерса «Американский друг» (по роману известной американской писательницы Патриции Хайсмит), «Штайнер — Железный крест» Сэма Пекинпа. Здесь же, правда, фигурирует и «Змеиное яйцо» Ингмара Бергмана.

Из перечисленных картин первые три — безликие, невыразительные, буквалистские экранизации. Бернхард Зинкель попытался прочитать «Бездельника» Йозефа Эйхендорфа иронически, но его работа так и осталась где-то посередине между добросовестным воспроизведением истории и ироническим комментарием к ней современного человека, так что лента яви-

ла собой зрелище хоть и пышное, но оставившее зрителя равнодушным. Пожалуй, единственный по-настоящему значительный фильм в этом перечне — «Змеиное яйцо».

Авторское кино ФРГ остро нуждалось в своем прокате. Ввиду того что кинорынок страны был практически целиком захвачен американскими кинопредпринимателями, Клуге, Фассбиндер, Фенглер и другие организовали уже упомянутую нами фирму «Фильмферлаг дер Ауторен», распространявшую отечественные фильмы. Она до сих пор остается верной своему предназначению.

По своему характеру и способу воздействия на аудиторию «новое кино» ФРГ все же надо считать продуктом национальной культуры, ибо оно отражает процесс исторического самоопределения нескольких поколений. Кинематографисты-авторы, родившиеся во время или после второй мировой войны, были едины в своем абсолютном отрицании традиций этого самого мрачного периода отечественной истории. И хотя на экране тема нацизма сравнительно редко получает прямое выражение, самые значительные фильмы «нового кино» последнего десятилетия отмечены чувством ответственности художника перед историей. Именно в этом заключается главная особенность «нового западногерманского кино»: последователи данного направления смело, с поднятым забралом встречают политические бури эпохи, оглядываясь на трагический опыт прошлого.

Особенно важная роль в становлении «нового кино» принадлежит Александру Клуге. Юрист, философ, историк, писатель и художник, он рассматривает кинематографическое творчество как многогранное средство самовыражения. Его самые удачные картины «Прощание со вчерашним днем» (1966), «Артисты под куполом цирка беспомощны» (1967), «В случае опасности» (1974), «Сильный Фердинанд» (1975) — это своеобразные эссе, в которых в соответствии с авторской логикой документальные и игровые эпизоды объединяются в стройное художественное целое.

Клуге — идеолог и организатор «нового кино» в ФРГ, одновременно он — инициатор создания коллажных фильмов, которые непосредственно и остро реагировали на политические потрясения в стране. Речь идет о весьма своеобразных коллективных произведениях «Германия осенью» и «Кандидат».

Первый из названных фильмов родился как отклик на вспышку политического терроризма в октябре 1977 года. Воспользовавшись своим огромным авторитетом, Клуге убедил Фолькера Шлёндорфа, Райнера Вернера Фассбиндера, Эдгара Рейца, Петера Клооса, Катю Рупе, Бернхарда Зинкеля и Альфа Брустелина снять по одному фрагменту, иллюстрирующему индивидуальное отношение каждого к происшедшим событиям. Полученный материал был собран, смонтирован и прокомментирован самим Клуге. Так родилось совершенно особое кинопроизведение смешанного жанра. Документальные эпизоды похорон промышленника Шлейера, ставшего жертвой левоэкстремистской террористической акции, а затем — трех террористов, покончивших с собой в тюрьме Штаммхайм,— быть может, наиболее впечатляющие фрагменты фильма.

Новеллы, собранные Клуге, шли по горячим следам событий бурной осени 1977 года, они засвидетельствовали полную растерянность, истерию, которые охватили тогда и отдельных людей, и общество в целом. Безразличный и самодовольный, воспитанный на коммерческой кинопродукции западногерманский зритель нередко игнорировал беспокойные, самобытные работы «авторов», но на

«Свинцовые времена», режиссер Маргарете фон Тротта

«Чистое безумие», режиссер Маргарете фон Тротта

фильм «Германия осенью» он пошел, и пока скептики расценивали этот успех как случайный, появилась лента Райнхарда Хауфа «Нож в голове», которая была оценена как бесспорное достижение кино ФРГ конца 70-х годов и обеспечила огромные кассовые сборы.

Создатели фильма (соавтором Хауфа по работе над сценарием был писатель Петер Шнайдер) показали Германию *после* памятной осени, когда разгоревшиеся социальные страсти уступили место не менее опасному явлению — всеобщей успокоенности.

●

Одной из самых активных и, быть может, после смерти Фассбиндера, самых интересных творческих фигур в современном западногерманском кино является Маргарете фон Тротта. Супруга и соавтор Фолькера Шлёндорфа, она в течение многих лет была актрисой, а как режиссер дебютировала в 1978 году, выпустив фильм «Второе пробуждение Кристы Клагес». На первый взгляд картина — о терроризме, но эта тема в ней не главная. Героиня ленты грабит маленький банк, чтобы уплатить долги детского сада, над которым нависла угроза закрытия. Ее объявляют террористкой: ведь «нормальные» преступники взламывают кассы с целью личного обогащения, и где же это видано, чтобы кто-нибудь, кроме террористов, рисковал своей свободой во имя общественных идеалов! По мнению обывателей, Криста Клагес даже опаснее явных террористов, потому что ее поведение не похоже на поведение обычных грабителей...

«Второе пробуждение Кристы Клагес» содержало почти все идейные и стилевые мотивы, которые получили развитие в последующих фильмах режиссера, произведениях высокогуманных, с четко выраженной моральной и гражданской позицией автора. Драматический конфликт в них классически строг, а характеры даны в развитии. Особенно любопытным представляется мне «разделение» главного персонажа на два или три образа, взаимно дополняющих друг друга, фон Тротта любит пользоваться этим приемом.

В картине «Сестры, или Баланс счастья» (1979) такими образами являются амбициозная и педантичная секретарша Мария и ее мечтательная, чувствительная сестра Анна. Фильм сталкивает в драматическом конфликте два типичных для современного буржуазного общества взгляда на мир: один взгляд — делового и преуспевающего чиновника, слепого к изменяющейся действительности, другой — неуверенного в себе и отчаявшегося интеллектуала. Ни одна из героинь своей жизненной позицией не дает ответ на вопрос, как надо жить. Нелегко сегодня быть западным немцем, утверждает Маргарете фон Тротта и в последующих произведениях подробно аргументирует этот свой постулат. В «Свинцовых временах» (1981) снова перед нами — две женщины, две сестры, каждая из которых переживает трагедию. В основе фильма лежит биография Гудрун и Кристиане Энслин, дочерей пастора, активных участниц леворадикального движения в ФРГ 70-х годов.

Блестящие актрисы Барбара Зукова и Ютта Лампе создают в фильме два характера-антипода. Одна из героинь, Мариане, из тихой, прилежной отличницы, нежной матери превращается в экзальтированную террористку и приходит к гибели. Полностью противоположна ей критически мыслящая Юлиане, которая все оценивает с позиций разума. Две сестры, как и остальные героини фон Тротта,— плоть от плоти своего времени, они немыслимы в другую эпоху, в иной общественно-политической ситуации.

Столь же ярким подтверждением сложности и остроты проблем, вызывающих тревогу западногерманского общества

начала 80-х, стал фильм Маргарете фон Тротта «Чистое безумие» (1982), самый значительный и многоплановый из всех, созданных ею до сих пор. В нем фон Тротта добивается еще большей глубины психологической обрисовки женских характеров. Героини ленты встречаются случайно, но между ними быстро возникает духовная близость, ибо они нуждаются во взаимной поддержке. Фильм тонко и проникновенно анализирует чувство постоянного страха, паники перед неясным и угрожающим будущим, точно фиксирует постоянное внутреннее напряжение слабых, неуверенных в себе людей. Режиссер затрагивает самые болезненные точки, анатомируя неблагополучное психологическое состояние своих соотечественниц; не случайно на фильм бурно реагировала печать и значительная часть зрителей. Дело в том, что проблема дискриминации женщин в ФРГ ставится в последнее время во многих западногерманских фильмах. Эти фильмы чаще всего делаются женщинами, в них ощутима авторская сопричастность судьбам героинь. Ведь и сами авторы женщины вынуждены бороться против этой дискриминации. Известно, насколько трудно кинематографисту в ФРГ собрать средства на съемку фильма, но женщине режиссеру сделать это особенно нелегко, поскольку и частные предприниматели, и общественные организации не поощряют женское творчество. Зачастую женщины режиссеры даже не обеспечены стабильной группой на весь съемочный период. Например, Хельке Сандер, чей фильм «Всесторонне ограниченная личность» (1977) западногерманская критика оценила очень высоко, была вынуждена снимать его фрагмент за фрагментом в течение трех лет, не будучи уверенной, что когда-нибудь закончит работу...

●

Кроме «Чистого безумия», в ФРГ в первой половине 80-х годов было создано еще несколько очень интересных кинопроизведений: «Фитукаральдо» Вернера Херцога, «Состояние вещей» Вима Вендерса, «Белая роза» Михаэля Ферхёфена. Заслуживают упоминания также «Волшебная гора» Ганса Гайсендорфера и «Доктор Фаустус» Франца Зайца — две по-своему удачные экранизации грандиозных романов Томаса Манна, творчество которого справедливо считается почти не поддающимся воплощению в кино.

«Доктор Фаустус», режиссер Франц Зайц

Подчеркнем: все эти фильмы принадлежат мастерам, которые вышли из «нового кино». В них трудно выделить какие-то общие идейно-художественные мотивы. Но таковых ведь не существовало и прежде: независимо от сходства идейно-творческих устремлений, близости профессиональных интересов, каждый из режиссеров «нового кино» ФРГ оставался верен своим собственным художническим привязанностям.

В фильме «Состояние вещей» Вендерс отважился в весьма сдержанной, даже аскетичной манере показать разочарование своим годичным пребыванием в Голливуде, ставшим его личным поражением. «Фитцкаральдо» Херцога — в известном смысле парафраз картины «Агирре, гнев божий». В фильме снова показана Латинская Америка, но кровожадный невропат Агирре уступил здесь место наивному мечтателю, увлеченному поклоннику оперной музыки Фитцкаральдо, человеку, не приемлющему буржуазной морали и иссушающего душу практицизма.

●

Режиссерские дебюты в кино ФРГ — большая редкость. Самым заметным из них был, пожалуй, фильм «Пламенная женщина» (1983) Роберта ван Акерена, который, впрочем, несколько переусердствовал, извлекая резервы «зрелищности»

из специфической атмосферы публичных домов, притонов и т. п.

К промежуточной группе — между дебютантами и состоявшимися мастерами — принадлежат два режиссера из поколения сорокалетних: Дагмар Хирц («Недостижимая близость») и Кристиан Ришет («Когда мне страшно»). Их герои — интеллектуалы, тяжело пережившие крушение «антибуржуазных идеалов», которые с большей долей условности можно назвать «заветами 1968 года». Бывшие участники движения студенческого протеста, герои этих фильмов находятся в глубоком душевном кризисе, они разочарованы в самих себе и в близких, а потому предпочитают одиночество, поддерживая с окружающими лишь формальные контакты. Они смирились с тем, что стали неисправимыми индивидуалистами, и тихо существуют, стоически перенося житейские беды. От героя фильма «Когда мне страшно» уходит жена, его лучший друг кончает жизнь самоубийством. Холодной и никому не нужной безнадежной эгоисткой ощущает себя героиня ленты «Недостижимая близость».

Любопытно, что в подобных картинах женщины обычно умнее, благороднее мужчин, они выглядят более чувствительными, но и более приспособленными к жизни. Эти гордые современные женщины — иногда даже без всяких объяснений — уходят от мужей или от подрастающих детей, предпочитая одиночество неполноценной семейной жизни.

Увы, лишь немногие из выпускаемых в ФРГ фильмов собирают сегодня полные залы; не стали исключением и упоминавшиеся картины «Когда мне страшно» и «Недостижимая близость». Однако есть примеры, когда западногерманское кино добивается широкого зрительского признания, причем не только у себя на родине, но и за рубежом. Например, ленты Вернера Херцога и Вима Вендерса при всей их очевидной, на мой взгляд, спорности стали событиями в ряде стран, они подолгу не сходили с экрана.

После джунглей Амазонки («Фитцкаральдо») Вернер Херцог обратил свой взгляд к бескрайним просторам австралийского континента. «Там, где спят зеленые муравьи» — так называется его фильм, снятый в 1984 году. Священный для аборигенов кусочек земли взрыт бульдозерами уранового концерна, хозяева которого любыми способами пытаются заставить коренных австралийцев продать им эту территорию. Местным жителям даже преподносят в подарок самолет с твердым убеждением, что те не смогут им воспользоваться. Аборигены подают на концерн в суд, но проигрывают дело. В финале картины они устремляют самолет навстречу восходящему солнцу, навстречу гибели, и мы видим лишь их неудачливого защитника — опечаленного, испытывающего чувство вины геодезиста, которого, как и режиссера Херцога, восхитила экзотическая природа Австралии и великолепная осанка аборигенов...

«Снимая в Судане, Греции, Кении, Перу, Бразилии или же Австралии, я рассказываю, по сути, одну и ту же историю в разной обстановке, — говорит Херцог.— Я не поддаюсь воздействию этих мест, а приношу туда весь свой культурный багаж».

Сказано точно и, главное, искренне. Как мне показалось, Херцог в своей картине выступает не столько защитником древней самобытной культуры от варварского вторжения современной машинной цивилизации, сколько предприимчивым европейским режиссером, для которого необычный австралийский пейзаж и жизнь аборигенов стали лишь фоном и средством организации нужных ему кинематографических эффектов.

Фильм Вима Вендерса «Париж, Техас» получил Золотую пальмовую ветвь в Канне в 1984 году и был там объявлен примером «чистого кино». Нам показывают галерею поразительных по монументальности и величественности картин, угнетающих своей грандиозностью, вызывающих настоящий оптический шок. Главный герой фильма Тревис — полубезумный опустившийся человек — бредет по пустыне без смысла и цели, покуда, обессиленный, не падает замертво. Потом он очнется, ненадолго найдет приют в доме брата, снова отправится в дорогу, но мы так толком и не узнаем, почему он несколько лет назад исчез, оставив молодую жену и маленького сына.

Впрочем, сюжет у Вендерса, кажется, не имеет особого значения. Он создал феерию формы и музыки, кино, в котором человеческие фигуры — лишь элементы композиции кадра, блуждающие точки в свето-теневой гамме природных форм. Во всяком случае, я восприняла эту ленту именно так.

Подобно Херцогу и Вендерсу, Петер Лилиенталь тоже снимает картины, действие которых происходит вне Германии,

а именно в Южной Америке — «Победа» (1973), «В стране все спокойно» (1975), «Восстание» (1980). Недавняя работа режиссера «Автограф», по моему мнению, самый интересный западногерманский фильм 1984 года. Название государства, где разворачиваются события ленты, не упоминается, это может быть и Аргентина, и Чили, или же Уругвай — там Лилиенталь провел свое детство: его родители вынуждены были эмигрировать из гитлеровской Германии. ...Очередная военная хунта, придя к власти, надела маску добропорядочности, и в ознаменование «грядущей демократизации» в одном из городов организуется народный праздник, кульминацией которого должен стать визит двух кумиров: боксера-тяжеловеса и популярного аккордеониста. Оба являются убежденными противниками диктаторского режима, аккордеонист провел много лет в тюрьмах и концлагерях. Настроения обоих хорошо известны властям, а приглашение на праздник — не что иное, как хитро задуманная провокация с целью дискредитировать спортсмена и музыканта в глазах публики. Однако из этой затеи ничего не получится: герои картины держатся разумно и с достоинством, помогают друг другу и в конце концов одерживают моральную победу.

Лилиенталь мастерски работает с деталями, создавая достоверную атмосферу действия, точно обрисовывая характеры не только двух центральных персонажей, но и эпизодических фигур, никогда не прибегая к поверхностным штампам. Умение этого режиссера придать фильму стройность, логическую целенаправленность — без открытых деклараций, не обнажая подтекст того или иного эпизода,— явление редкое не только в западногерманском, но и в мировом кино. Как художник, он, думается, ничуть не ниже Вендерса или Херцога. Но если они обычно изъясняются языком расплывчатых абстракций, то Лилиенталь формулирует свою идейную позицию предельно точно. Он — современный режиссер с ясно выраженным социальным и политическим мышлением.

Эти заметки логично завершить упоминанием о фильме Эдгара Рейца «Родина» (1979—1984). В этой шестнадцатисерийной телевизионной ленте Рейц рассказывает о своем родном крае, о деревне Шабах в области Хунсрук (в центральной части ФРГ), прослеживая ее историю за последние пятьдесят лет.

Предыдущие работы Рейца не привлекали к себе особого внимания, но «Родина» стала событием национального масштаба, выявив одаренность создателя этой картины. Рейц стремился воспроизвести с документальной точностью свои личные воспоминания, документированные множеством точных деталей, примет времени, и ему это удалось. Все роли в фильме сыграны непрофессиональными или почти не известными профессиональными актерами, вызывающими полное доверие. Картина построена таким образом, что на первый взгляд ничем не примечательные события сливаются в единое целое. На экране прорисовывается трагедия десятков миллионов немцев, ставших послушным орудием в руках фашистских заправил, которые привели страну к национальной катастрофе.

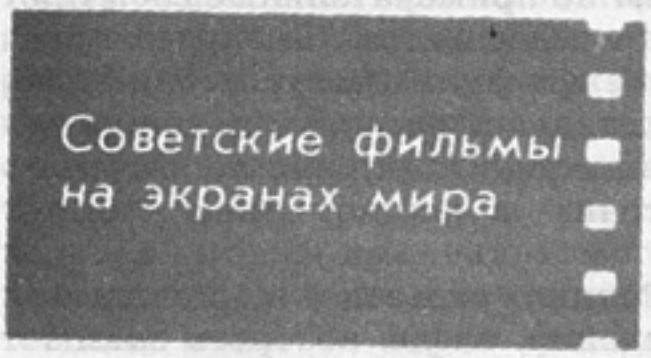
Фильм «Родина» серьезное и оригинальное произведение, пафос которого заключен в трезвом и мужественном осознании уроков исторического прошлого.

Такие произведения, как «Автограф» и «Родина», позволяют надеяться на укрепление прогрессивных тенденций в кинематографии ФРГ, одной из наиболее развитых кинематографий Западной Европы, отличающейся разнообразием творческого поиска ее мастеров.

София

Перевод с болгарского Т. Карповой

«Золотое плато» — «Параду планет»



На юбилейном 25-м Международном кинофестивале в Авелино главную награду приз «Золотое плато» получил советский фильм «Парад планет». Незадолго до этого картина, снятая Вадимом Абдрашитовым по сценарию Александра Миндадзе, с успехом демонстрировалась на киносмотре в Венеции. Многие органы итальянской печати опубликовали отзывы о фильме — от коротких заметок до пространных рецензий. Предлагаем вниманию читателей выдержки из этих материалов и рассказ о кинофестивале в Авелино режиссера Вадима Абдрашитова, принимавшего участие в его работе.

Авелино-85

Режиссер В. Абдрашитов о фестивале

Международный фестиваль в небольшом итальянском городе Авелино проводится под девизом «Неореализм и современность», и нетрудно уловить, что в этой формуле заключена прежде всего дань уважения кинематографу неореализма, его классическим образцам. В то же время в ней выражена мысль о преемственности неореалистических традиций, которые, преломляясь в киноискусстве наших дней, находят продолжение в фильмах, правдиво отображающих действительность. Такова отправная точка зрения устроителей киносмотра, которые, отбирая картины для участия в конкурсе, руководствуются в первую очередь критериями жизненной правды, достоверности характеров и обстоятельств. Человек и общество, человек и время в их истинном облике и реальном соотнесении необходимо должны присутствовать в сегодняшних лентах, близких по духу творениям неореалистов, — фестивальный девиз можно развернуть и так. И хотя неореализм получает при этом, быть может, несколько расширительное толкование, позиция организаторов Международного кинофестиваля в Авелино, настоящих энтузиастов, в основе своей мне близка и понятна.

Жюри киносмотра работало под председательством итальянского режиссера Карло Лидзани; фестивальную дирекцию вот уже много лет возглавляет известный критик и киновед Камилло Марино. Кстати, во время фестиваля его участникам и публике была представлена новая книга Марино «Неореализм: эстетика, этика, политика», большой, серьезный научный труд о неореализме как своего рода философии киноискусства. Уже из самого названия книги ясно, что автор рассматривает это интереснейшее и плодотворное явление в послевоенном мировом кино как феномен не только художественный, но и политический, выражающий определенное мировоззрение.

«Парад планет», который, как и все предыдущие мои работы, сделан по сценарию Александра Мндадзе, встретил в Авелино весьма доброжелательный прием. В известной мере мы этим обязаны Венецианскому кинофестивалю, состоявшемуся на три месяца раньше, где картина тоже прошла с заметным успехом, получила хорошую прессу. Так что вопрос о включении ленты в программу этого киносмотра обсуждался еще в Венеции.

На фестиваль в Авелино приехали многие видные итальянские критики и кинематографисты, да и среди публики, насколько могу судить, преобладали истинные любители киноискусства, зрители подготовленные и взыскательные. Вот почему особенно приятно отметить, что реакция зала во время просмотра чаще всего была именно такой, на какую я, как режиссер, надеялся, которой ждал. Люди смеялись там, где нам и хотелось вызвать смех, затихали в паузах, внимательно прислушивались к наиболее важным репликам и, как мне показалось, с особым интересом смотрели сцену встречи героя Олега Борисова с «матерью».

После просмотра состоялось обсуждение фильма. Подобные встречи с участием кинематографистов — излюбленная форма общения на фестивалях в Италии, насколько я мог заметить. Разговор шел долгий, было задано много вопросов. И меня тронуло понимание, с которым была воспринята картина, ее антивоенный пафос, напоминание о том, что угроза всеобщего уничтожения ныне существует как реальность, с которой нельзя не считаться. Как нельзя не учитывать и другого обстоятельства: по мере углубления человеческой разобщенности в мире вероятность страшной, непоправимой беды возрастает. И, напротив, сближение, взаимопонимание могут помочь нам избежать катастрофы. Вот о чем шла речь при обсуждении нашего фильма в Авелино, как, впрочем, и во время бесед, которые были у меня с зарубежными коллегами и критиками после показа «Парада планет» в Венеции.

Естественно, я был рад узнать о решении жюри Международного фестиваля в Авелино, присудившего «Параду планет» главный приз. Этот киносмотр ставит перед собой благородную цель: поддерживать творческий поиск, умножающий живое наследие неореализма, а потому, как я думаю, выйти победителем на таком фестивале — дело почетное и достойное.

Интервью вел Н. Савицкий

Итальянская пресса о фильме

«...Таинственный, чарующий, неоднозначный «Парад планет» Вадима Абдрашитова может показаться трудным для восприятия — только потому, что мы плохо знаем советского человека, нам мало известно о его устремлениях, образе жизни...

...«Парад планет» — фантастическое видение, однако эта фантазия вполне реальна, она не статична, как и всякая фантазия, основанная на собственных переживаниях автора, которые он соотносит с действительностью».

«Паэзе сера»

«При всех общих моментах (автор рецензии усматривает в «Параде планет» определенные параллели с «Шалопаями» и «Городом женщин» Феллини.— *Ред.*) Вадим Абдрашитов никак не подражатель. Это весьма самобытный режиссер, творчество которого полностью индивидуально... Абдрашитов наблюдает за своими героями с братской сдержанностью. Персонажи картины — военные в запасе, которые считаются убитыми по условиям учений. Эти сорокалетние мужчины в последний раз «играли в войну», их больше не призовут на сборы по возрасту. И несколько дней, прожитые ими на грани реальности и фантазии, помогают им многое осознать.

Сцена, где старая женщина принимает одного из героев фильма за своего погибшего сына (по сюжету, он ребенком пропал без вести во время ленинградской блокады.— *Ред.*),— один из самых сильных эпизодов не только «Парада планет»,

но, пожалуй, и всех произведений, представленных на Венецианский кинофестиваль. Между совершенно чужими друг другу людьми возникает не просто контакт, но — сродство душ, взаимная нежность».

«Республика»

«...«Парад планет» — очень интересная работа режиссера Вадима Абдрашитова... В произведении удачно сочетаются разные темы, его аллегории прозрачны, понятны. Это и определяет успех ленты».

«Коррьере делла сера»

«...Вадим Абдрашитов — представитель поколения сороковых годов. Его фильм — попытка проникнуть в общественное сознание наших современников».

«Темпо»

«...Все эти мечты, сны, видения, эти их воображаемые поступки переживаются героями столь интенсивно, что в итоге выглядят более достоверно, чем привычная повседневность. Фильм — тонко-проникновенный, психологически впечатляющий, выстроенный на точных оттенках чувств и эмоциональных ритмах, близких зрителю».

«Унита»

«Существуют фильмы, которые пулей проносятся по экранам, и — другие, как этот («Парад планет».— *Ред.*). которые остаются на виду... Если вы готовы поверить ей и проникнуться ее импульсами, картина Вадима Абдрашитова — одна из тех, что проникает в вас, оставляя глубокий след».

«Джорнале ди Венеция»

Синерама

БЕЛЬГИЯ. Бельгийское кино всегда довольствовалось скромным местом в кинематографической жизни Европы. До второй мировой войны здесь снимались главным образом документальные ленты, да и после войны производство игровых картин редко превышало уровень 1910—1912 годов. Несомненным тормозом для развития национального кино всегда было то обстоятельство, что бóльшая часть зрителей этой страны — франкоязычная — тяготеет к французской культуре и довольствуется французскими фильмами. Как правило, бельгийские кинорежиссеры стремились сделать карьеру во Франции, но это удалось далеко не всем. Среди тех, кто благодаря успешному прокату своих картин в Париже достиг определенной известности,— режиссер старшего поколения Андре Дельво и Шанталь Аккерман, представляющая молодую генерацию бельгийских кинематографистов.

Плачевное состояние бельгийского кино дало повод автору обзора в парижском журнале «Синема» написать: «В Бельгии нет кинопромышленности, а есть лишь отдельные режиссеры, много способных актеров (Люкас Бельво, Патрик Бошо, Джонни Холлидей) и талантливых операторов (Бруно Ньюттен, Шизлен Клоке)».

«Синема» подчеркивает, что самым больным вопросом кинематографа Бельгии остается вопрос финансирования фильмов. В стране существуют двенадцать компаний, большинство которых находится в Брюсселе. Однако ни одна из них не может работать самостоятельно. Государство располагает небольшим фондом помощи, субсидии предоставляются по рекомендации специальной комиссии, в которую входят продюсеры, критики, учителя и чиновники. Как говорит на страницах «Синема» председатель этой комиссии Жан Дибуа, кинематограф Бельгии «отличается узостью мышления... это кино компромиссов и добропорядочной усредненности».

Субсидии, однако, малы, да и получить их можно не чаще одного раза в десять лет. «Бельгийское кино,— пишет в «Синема» Патрик Лебутт, — обладает бедными возможностями, и это не может не отражаться на самих картинах».

Очень редко режиссеры рискуют делать фильмы острого социального звучания. Примером исключения из этого правила стала работа Тьерри Мишеля «Зима-60», в которой рассказано о забастовке, почти на месяц, парализовавшей жизнь в Валлонии. Средства на постановку все время сокращались, и фильм, задуманный как многофигурная фреска, превратился в скромную хронику. Прокатная судьба

ленты также была нелегкой: сначала его выпустили лишь в провинции, и только успех картины у зрителей и критики заставил прокатчиков найти ему место на экранах Брюсселя.

Острую полемику вызвал фильм женщины-режиссера Марион Хансель «Пыль». «ИК» писало об этой ленте — см: 1986, № 4, с. 113—114).

Другая женщина режиссер Эва Бонфанти поставила картину «Мадам П.», снятую средствами видео, а затем переведенную на кинопленку. Это история простой труженицы, правдивый (по отзывам прессы) рассказ о ее ожиданиях, мечтах, напрасных надеждах.

Как подчеркивает «Синема», положение бельгийского кино остается незавидным, национальной продукции не под силу выдерживать конкуренцию с мощным потоком французских и американских лент.

А. Владимиров

БОЛГАРИЯ. «Ночью на белых конях» — новый шестисерийный телефильм Зако Хеския, одного из крупных мастеров старшего поколения болгарской режиссуры. Сериал снят по одноименному роману Павла Вежинова (1914—1983), с которым режиссер уже работал над картинами «Трое из запаса», «Зарево над Дравой» и «Одни среди волков».

«Экранизируя роман, написанный десять лет назад, но и сегодня сохраняющий свою злободневность,— рассказывает Зако Хеския,— я стремился максимально приблизиться к первоисточнику, сохранить его дух, точно воссоздать образ главного героя — академика Урумова. Это человек высочайшей нравственности, живущий на пределе способностей, которые дала природа. Его надежды и разочарования, взаимоотношения с окружающими, с племянником Сашо, представляющим молодое поколение нашего общества,— вот что составляет содержание фильма. Думается, оно вмещает в себя множество острых проблем, стоящих перед моими современниками».

Н. Борисов

●

К «Поэме», фильму режиссера Стефана Димитрова, интерес зрителей и критики возник уже в процессе съемок. Это объясняется прежде всего репутацией автора сценария — прозаика и кинодраматурга Александра Томова, чьи яркие рассказы и повести, насыщенные неожиданными ситуациями и населенные сильными, подчас странными характерами, не раз обретали вторую жизнь на экране. «Поэма» — первый оригинальный сценарий Томова, однако, как отмечает пресса, в нем присутствуют многие мотивы, образы, стилевые особенности, знакомые по самобытной прозе писателя. В центре фильма — молодая женщина-врач, которая приезжает работать в далекое горное село и оказывается втянутой в сложный драматический конфликт, заставляющий вспомнить «Прощание с Матёрой» Валентина Распутина. Требуя немедленно перепахать или снести старое сельское кладбище, которое не дает доступа к источникам питьевой воды, героиня популярной актрисы Ирен Кривошиевой поступает, казалось бы, правильно, в полном соответствии с требованиями здравого смысла. Но в то же самое время она начинает чувствовать, что теряет почву под ногами, ибо своим безапелляционным решением посягнула на некие непреходящие ценности человеческого бытия. Другим персонажем, также, по свидетельству автора сценария, задающим и героям фильма, и зрителям непростые загадки, является шофер «скорой помощи», человек па-

Ирен Кривошиева в фильме «Поэма»

радоксальный, непредсказуемый. В этой роли, во многом для себя неожиданной, снялся Стефан Данаилов.

Д. Катенин

ГДР. «Я убежден, что и в ходе наших будней у каждого человека есть возможность доказать, что он принадлежит к революционному времени: своей работой, общественной деятельностью, своей любовью, своими отношениями с другими людьми». Эти слова известного немецкого кинорежиссера Конрада Вольфа могут служить эпиграфом к новой книге о его жизни и творчестве, вышедшей в свет в берлинском издательстве «Хеншель». Авторы биографического сборника «Конрад Вольф» — драматург Клаус Вишневский, фоторепортер Барбара Кёппе, журналист Ауне Ренк и художник-оформитель Бернд Майер, хорошо знавшие этого замечательного человека.

Их книга — своеобразный диалог безвременно ушедшего из жизни художника с коллегами и единомышленниками. В ней собраны воспоминания о Вольфе и его собственные отзывы о людях, с которыми ему довелось работать или встречаться. «Тот, кто, как он, пережил войну, пройдя в рядах Красной Армии от Кавказа до Берлина, кто через линию фронта взывал к немцам, даже если ответом были только выстрелы, тот и потом всегда последовательно отстаивал свою позицию. Уважение к людям, конечно же, было в его великодушном характере, но все его поступки определяла четкая политическая мысль. Социализм, считал он, существует для многих, и эти многие должны активно его созидать». Так написал о своем товарище писатель и драматург Вольфганг Кольхаазе.

В книге приведено немало интересных фактов и эпизодов из жизни Вольфа. Под одной фотографией, где он снят в форме советского офицера с боевым орденом на груди, подпись: «Я, дорогие друзья, был изменником Родины». Эти обидные слова и изображение виселицы были начертаны на доске лекционного зала в университете города Галле. Так студенты, отравленные ядом нацистской пропаганды, встретили осенью 1945 года своего сверстника и земляка...

Многие страницы сборника посвящены жизни Вольфа в эмиграции: с 1934 года второй родиной Конрада стал Советский Союз — на двенадцать лет и на всю оставшуюся жизнь.

Характерная особенность новой книги — обилие фотографий: их здесь собрано пять тысяч! Некоторые снимки, на первый взгляд не относящиеся непосредственно к жизни режиссера, позволяют больше узнать о времени и атмосфере, в которых он рос, о его друзьях, о первой любви.

Искусствоведы и критики в ГДР высоко оценили работу коллектива авторов, создавших книгу о своем современнике, художнике-коммунисте. Еженедельник «Вохенпост» подчеркивает, что читательский интерес к новому изданию огромен. «И это закономерно: Вольф однажды сказал об Эрнсте Буше, что тот пел так, как будто от него зависела судьба мира. Именно так жил и работал сам Конрад Вольф».

Н. Кукушкин

ИТАЛИЯ. Итальянская печать отмечает как большой успех национального телевидения сериал «Спрут», обличающий преступления мафии, ее связи с миром финансовых воротил, правых политиканов и показывающий, что эти связи тянутся за океан, к американскому большому бизнесу. С этим сериалом, отмечает газета «Унита», возможно, начался новый этап в развитии остросоциального политического кинематографа Италии, властно заявившего о себе в начале 70-х годов.

Автор «Спрута» — видный прогрессивный сценарист Эннио Де Кончини, участвовавший в создании многих известных итальянских фильмов. Первый сериал, состоящий из шести лент, «Спрут-I», был поставлен признанным мастером политического кино Дамиано Дамиани. «Спрут-I» имел невероятный успех у телезрителей. За ним последовал «Спрут-II», поставленный также известным прогрессивным режиссером Флорестано Ванчини. Это самостоятельное произведение, связанное с предыдущим темой и образом главного героя — комиссара полиции Коррадо Каттани, которого играет популярный итальянский актер Микеле Плачидо. Центральный персонаж, как подчеркивают авторы рецензий, отличается самобытностью, это глубоко гуманный, благородный и справедливый человек, который не может не вызвать к себе симпатии зрителей. Возможно, поэтому «Спрут-II» (тоже шестисерийный) нашел столь же широкий отклик, как и первый сериал. Сейчас Эннио Де Кончини заканчивает работу над сценарием «Спрут-III», где комиссар Каттани отправляется в Соединенные Штаты, чтобы

разоблачить заокеанских вожаков итальянской мафии. Интерес к сериалам «Спрута» не спадает, их актуальность очевидна, ведь сегодня вся Италия пристально следит за гигантским судебным процессом над несколькими сотнями арестованных мафиози.

●

В ста семидесяти кинотеатрах Италии демонстрировался новый фильм Адриано Челентано «Он, Жоан». В этой своей ленте Челентано, разумеется, играет главную роль. Его герой — эстрадный певец, который мнит себя чуть ли не посланцем господа бога (в песнях Челентано «Он» обычно означает «бог», «Христос» или «новый мессия»). Творчество Жоана подвергает резкой критике героиня фильма, журналистка, представляющая левую газету (ее играет жена Челентано Клаудиа Мори). Однако она влюбляется в певца... Пресса встретила последнюю работу Челентано иронически. Все рецензенты отмечают углубляющуюся с годами религиозность стареющей «звезды», наивность, неумелость его режиссуры, отсутствие вкуса и чувства меры, неизменное стремление к саморекламе. Левая печать выражает возмущение также и тем фактом, что на постановку «Жоана» государство выделило Челентано огромную дотацию — 18 миллиардов лир, в то время как подлинно серьезные фильмы либо вообще ничего не получают, либо получают жалкие гроши.

Известный кинорежиссер и актер Нанни Моретти пишет в газете «Унита», что во время просмотра этой картины он «почувствовал себя глубоко оскорбленным... Я пошел на него вместе с друзьями и с тех пор их не видел — нам стыдно встречаться друг с другом...»

Появление фильма Челентано сопровождалось скандалом: через несколько дней после выхода ленты на экраны ее автор обратился в римский суд с требованием прекратить прокат фильма, поскольку прокатчики сократили его на семнадцать минут, чтобы иметь возможность устроить еще один сеанс. Свой протест Челентано мотивировал тем, что «Он, Жоан» — это, мол, не обычная для него коммерческая, развлекательная лента, а серьезное произведение...

Судебные споры вокруг фильма, сопровождавшиеся заявлениями и интервью все еще популярной у молодых зрителей «звезды», способствовали рекламе картины.

А. Богемская

КУБА. На VII Гаванском фестивале нового латиноамериканского кино премию ФИПРЕССИ получил кубинский фильм «Отдаленность». Это вторая игровая лента режиссера Хесуса Диаса, автора известной советским зрителям картины «Победа Хосе Ариаса» (оригинальное название — «Красная пыль»).

«Для меня, — сказал режиссер в одном из интервью, — премия ФИПРЕССИ — это признание правильности избранного мной пути: я всегда стремился отражать на экране всю сложность нашей современной жизни, не сглаживая острые углы». Фильм был с интересом встречен кубинской публикой, хотя многие отечественные критики нашли его спорным и не во всем удавшимся. Главная тема «Отдаленности» — тема разорванных семейных связей, трагедии, вызванной эмиграцией тех кубинских граждан, что не приняли революцию 1959 года и покинули родину.

Сюжет картины построен на встрече матери и сына после десятилетней разлуки. Рейнальдо было шестнадцать лет, когда родители уехали на Майами; там отец умер, мать вторично вышла замуж и вот теперь впервые, нагруженная чемоданами с подарками, приезжает навестить своего уже взрослого и женатого сына. Действие фильма Хесуса Диаса почти целиком разворачивается в стенах одного дома — по мнению режиссера, драматическая ситуация приобретает бóльшую напряженность в замкнутом пространстве. Все внимание сосредоточено на поведении главных персонажей и их взаимоотношениях, зритель становится свидетелем столкновения различных жизненных принципов, социально-нравственных позиций.

В сложном положении находится герой фильма Рейнальдо (Хорхе Тринчет): его тянет к матери, образ которой он тщетно вычеркивал из памяти долгие годы, однако он отчетливо видит, что она человек из совершенно другого, чуждого ему мира. Для Сусаны, его матери (Вероника Линн), главное в жизни — материальное благополучие, комфорт. К тому же ей не по нраву, что Рейнальдо взял в жены мулатку. «В нашем роду не было цветных»,— с упреком бросает она сыну, воспитанному уже в иных традициях, заложенных социалистическим обществом острова Свободы.

В роли жены Рейнальдо Алейды выступает молодая актриса Беатрис Вальдес, завоевавшая популярность

участием в комедии «Из пушки по воробьям». Она создает образ сильной, волевой женщины, не склонной ничего прощать матери мужа. Ведь Рейнальдо пришлось испытать много горя — не сразу одинокий подросток, брошенный родителями, нашел правильную дорогу в жизни. Теперь Сусана всячески пытается завоевать расположение сына, заставить его забыть о прошлом и уехать вместе с ней в ее уютный домик на Майами.

В финале фильма Рейнальдо, отвергнув заграничные подарки, уезжает в командировку в другой город. Решение оборвать болезненное для него свидание вызревает в душе героя по мере того, как он все яснее понимает, что они с матерью слишком далеки друг от друга, и эта отдаленность двух некогда близких людей непреодолима.

Т. Ветрова

РУМЫНИЯ. Творческая биография режиссера Элизабеты Бостан связана с кинематографом, адресованным детям. Ее фильмы, известные и советским зрителям (среди них «Вероника», «Мама»), не раз завоевывали награды на международных фестивалях, при этом критика всегда отмечала умение автора заинтересовать самую разную аудиторию, и взрослую, и юную.

Новая работа Бостан «Обещания» также посвящена исследованию характера ребенка, его становлению, которое режиссер рассматривает в прямой зависимости от нравственного климата семьи, от умения родителей найти со своими детьми подлинный контакт.

У героев «Обещаний», Иоаны (Мария Плоае) и Костела (Мирча Диакону) — счастливый брак, полное взаимопонимание с дочкой — веселой, открытой и искренней Оаной. Неожиданно мир и покой в доме нарушает появление бывшего возлюбленного Иоаны Раду. Теперь, спустя много лет, он начинает подозревать, что Оана — его дочь. Более того, требует отдать ребенка ему. Но мучительную для семьи коллизию удается разрешить благодаря тонкости и такту Иоаны, ее мудрости и терпению. И, конечно, благодаря любви, которая в конце концов побеждает недоверие и возвращает в дом радость.

Рецензируя новый фильм Элизабеты Бостан, критики подчеркивают, что режиссер и актеры точно уловили сложные психологические нюансы в поведении персонажей, сделав их характеры узнаваемыми и объемными. К главным удачам ленты рецензенты относят и исполнение роли юной героини Оаны Медеей Маринеску, которую называют еще одним актерским открытием Элизабеты Бостан.

Н. Бакулова

США. Английский режиссер Ричард Аттенборо, постановщик фильма «Ганди», завершил работу над новой картиной «Кордебалет». В основе ленты — одноименный спектакль, который вот уже более десяти лет с неизменным успехом идет на Бродвее и получил все существующие премии «Тони» (театральный «Оскар»). Спектакль рассказывает историю постановки музыкального шоу, режиссер которого (эту роль в фильме исполняет Майкл Дуглас) тщательно отбирает

Иоана Крэчунеску и Мария Плоае в фильме «Ожидания»

из сотен претендентов танцовщиков и танцовщиц в состав кордебалета. После последнего просмотра остается шестнадцать человек, но в шоу будут заняты только восемь. В ходе заключительного конкурса каждый из них по очереди рассказывает о своей жизни, о своих заботах и тревогах...

Когда Ричарду Аттенборо предложили работать над картиной, он первым делом отправился посмотреть бродвейский спектакль. В статье Жиля Грессара, помещенной во французском журнале «Актуа сине» незадолго до выхода «Кордебалета» на европейские экраны, приведены высказывания Аттенборо. «Я даже не ожидал, что это шоу так захватит меня своей оригинальностью и зрелищностью,— говорит режиссер.— Сюжет «Кордебалета» непосредственно касается проблем сегодняшней молодежи». Спектакль действительно звучит очень актуально, ибо в современном капиталистическом обществе поиски работы — проблема номер один для молодых людей, в том числе и для тех, которые избрали для себя требующую постоянных самоограничений и ежедневного тренажа профессию танцовщика.

Перед будущим постановщиком фильма прошли более трех тысяч молодых исполнителей; более сотни из них были отобраны для эпизода коллективного конкурса, которым открывается картина. Однако из этого числа лишь шестнадцать получили роли в «Кордебалете»; среди них — Одри Ландерс, завоевавшая популярность участием в телесериале «Даллас», и Николь, дочь известного режиссера Боба Фосса.

«Для меня, — рассказывает Аттенборо, — это шоу уникально и необыкновенно злободневно, но, работая над картиной, мы не собирались удовлетвориться просто съемкой бродвейской музыкальной комедии... Ведь кинематограф дает возможность исключительно полного выражения чувств и эмоций, экран позволяет добиться недостижимой на театральной сцене глубины, интимности переживаний. Кроме того, очень важно, что «Кордебалет» не похож на прежние фильмы, сделанные на основе бродвейских постановок. Он предназначен для всех, кто любит музыкальную комедию, и в первую очередь адресуется молодежи, чьи проблемы живо волнуют и занимают меня».

В качестве хореографа Аттенборо выбрал Джеффри Хорндэя, осуществившего постановку танцевальных номеров в известной картине Адриана Лайна «Флэшданс» («Танец-вспышка»), не только хорошо знающего современный балет, но и знакомого с техникой кинопроизводства.

Съемки «Кордебалета» велись в течение шестнадцати недель в нью-йоркском театре Мак-Киллинджера; этому предшествовал год с лишним подготовительной работы, включая четыре месяца, посвященные отбору исполнителей, и два месяца репетиций.

Европейские премьеры «Кордебалета» состоялись в начале нынешнего года, вызвав широкий отклик в прессе и большой зрительский интерес.

И. Обутин

ФРАНЦИЯ. Журнал «Синема» сообщает о выходе картины «Человек в шелковом цилиндре», посвященной жизни и творчеству знаменитого актера немого кино Макса Линдера (1883—1925). Фильм, созданный его дочерью Мод, позволяет зрителю вновь открыть для себя этого оригинального комика — «чародея, смеющегося над самим собой, пародирующего собственную гордыню, но достоинства никогда не теряющего». Максимально используя фрагменты линдеровских лент (из трехсот его картин сохранилось лишь несколько десятков), фильм рисует портрет Линдера — человека и художника. К достоинствам картины критика относит и то, что она погружает зрителя в атмосферу времени, знакомит с эпохой молодости кинематографа.

«Человек в шелковом цилиндре» — нечто большее, чем просто занятный развлекательный фильм, — пишет Ф. Рево д'Аллонн. — Он открывает артиста, не получившего признания, достойного его таланта. Зритель может убедиться в том, что этот тяготевший к театральной манере комик, неизменно очень «французский», был предтечей великих американцев Чаплина и Китона. Он может уловить благодаря этому фильму не только различия между ними, но и глубокую их связь, свидетельством которой служит знаменитое посвящение: «Максу, единственному и неповторимому учителю, от его ученика Чарлза Чаплина».

Н. Ставровская

●

Известный французский режиссер Жан-Люк Годар дебютировал в криминальном жанре. Когда в печати появи-

лись сообщения о съемках его фильма «Детектив», да еще с участием «звезд» — популярного певца Джонни Холлидея, а также Натали Бай, Клода Брассера и других, — иные критики подумали, что Годар «образумился», то есть решил наконец сделать картину, адресованную массовому зрителю. Однако они ошибались. История импрессарио, запутавшегося в долгах и вынужденного идти на крайние меры, чтобы спасти свою антрепризу, рассказана, как указывает пресса, «типично по-годаровски» — с расчетом на элитарную, узкую аудиторию. Рецензент журнала «Премьер» пишет: «Фильм раздражает, в нем много эквилибристики со звуком, книжных цитат, всей той годаровской артиллерии, которая быстро становится невыносимой». Годар, по отзывам критики, пренебрег законами криминального жанра, и картина получилась холодной, рассудочной, изобилующей кинематографическими изысками, но лишенной нерва, «саспенса» — непременной принадлежности детектива. Режиссер явно просчитался в своих надеждах на «массовый успех массового жанра» и сегодня вновь вынужден подсчитывать убытки...

В отличие от Годара другой мэтр французского кино, Клод Шаброль, часто обращается к жанру детектива. Как правило, его интересует французская провинция, тип среднего буржуа, который он подвергает решительной критике. Герои недавней ленты режиссера «Цыпленок» — провинциальные обыватели: врач, мясник и нотариус, ловкачи, затеявшие аферу с недвижимостью, не брезгающие никакими средствами вплоть до убийства. Инспектор Лавордэн (Жан Пуаре) ведет расследование, пуская в ход не только честные, но часто и недозволенные приемы.

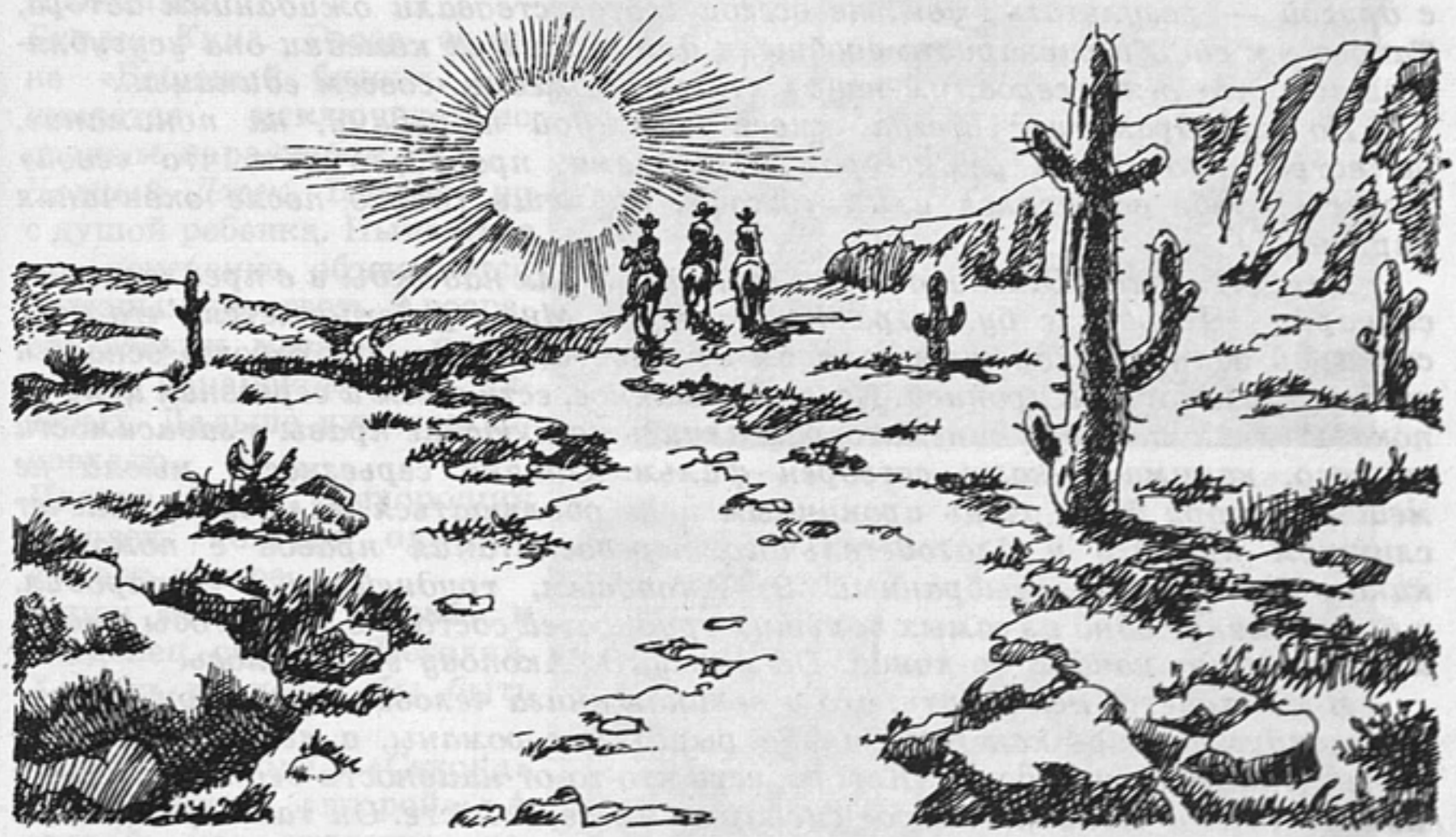
Рецензенты отмечают, что фильм о нравах провинциальной буржуазии незаметно соскальзывает «на рельсы традиционного полара, превращаясь в довольно вялый рассказ о расследовании преступления». Режиссер явно стремился совместить разные жанры, он словно хотел рассказать две разные истории, но, по мнению прессы, не преуспел в этом до конца. В его картине нет былой злости и язвительности в обрисовке характеров. «Синема» пишет, что у Шаброля словно «подпилили зубы, и он их показывает теперь, как бы стесняясь. При этом самой полицейской интриге не хватает ритма и напряжения. Критика делает вывод, что обращение к криминальному жанру требует неукоснительного соблюдения определенных правил игры. Даже если за полар берутся такие самобытные художники, как Годар и Шаброль.

А. Брагинский

Джонни Холлидей и Жан-Люк Годар во время съемок фильма «Детектив»

Э. АКОПОВ

Эдуард Акопов в 1967 году окончил Институт нефти и химии в Баку, а в 1972 году — Высшие сценарные курсы.
Автор сценариев «Человек из «Олимпа», «Солдат и слон», «Сдается квартира с ребенком», «Шелковица», «Будьте моим мужем», «Воскресный папа» и других.



ЧЕЛОВЕК С БУЛЬВАРА КАПУЦИНОВ

По своему первому образованию Эдуард Акопов — инженер. Но потом он почувствовал, что такого образования не хватает для его истинного призвания, и поступил на Высшие сценарные курсы. Там-то и состоялось превращение инженера в кинодраматурга. Уже сама по себе эта профессия — кинодраматург — достаточно редкая, но Э. Акопов еще и комедиограф (большинство его сценариев — комедии), а таковых можно сосчитать по пальцам.

Дебют Э. Акопова состоялся довольно быстро — его дипломный сценарий «Человек из «Олимпа» сразу же пошел в производство. С тех пор он написал еще десять сценариев для кино и телевидения и три короткометражки.

Так что же, повезло Э. Акопову с переменой профессии? А вот это уже вопрос сложный. С одной стороны, его сценарии не залеживались на студиях, с другой — результаты, увы, не всегда соответствовали ожиданиям автора. Такова уж судьба сценариста вообще, а для пишущих комедии она усугубляется тем, что режиссеров, умеющих ставить комедии, совсем единицы...

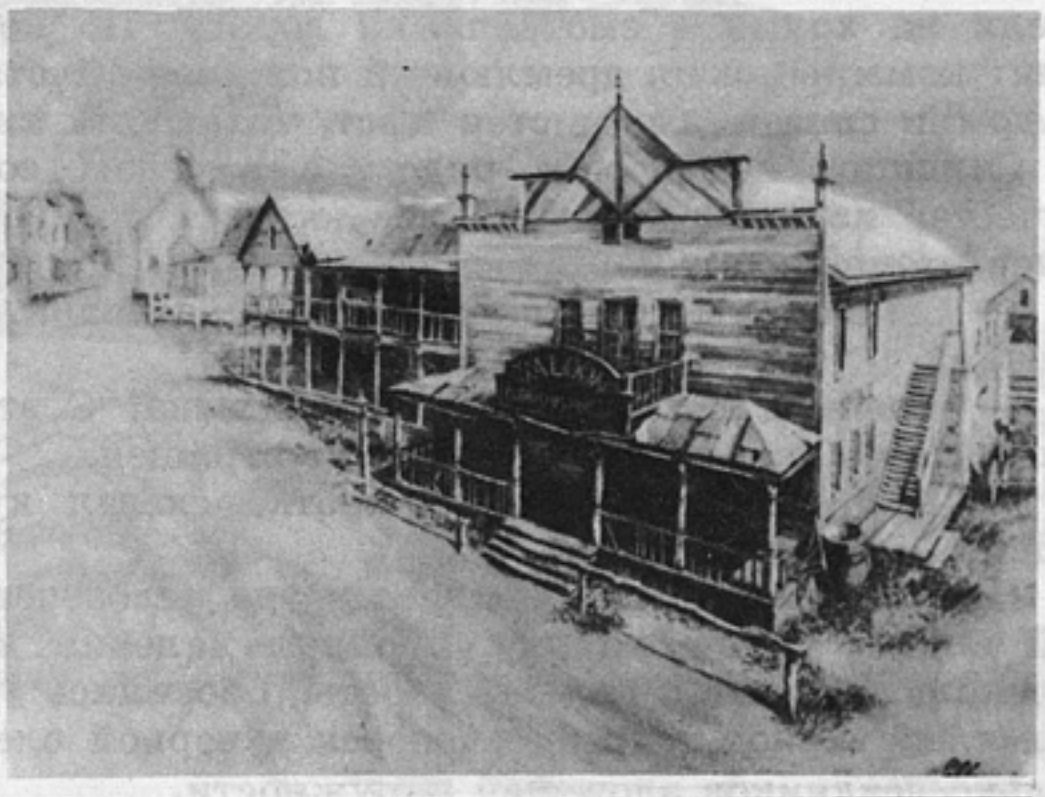
Но кинодраматург всегда живет надеждой на удачу, на понимание, на встречу со своим режиссером. (Проблема, правда, в том, что «свой» режиссер тебе встретился или «чужой», поймешь только после окончания картины...)

Думается, что у Э. Акопова есть основания для надежды и в предлагаемом сценарии «Человек с бульвара Капуцинов». Мне представляется, что этот сценарий обладает хорошим запасом прочности, то есть он хорошо оснащен выдумкой, юмором и иронией. Но, самое важное, есть в нем и серьезная цель — показать, как способен кинематограф влиять на людские нравы в зависимости от того, какими руками сотворен фильм. Однако серьезность мысли не мешает автору быть очень ироничным и не обольщаться иллюзиями насчет слишком прямого и благодетельного перевоспитания нравов с помощью кино. Да и жанр, выбранный Э. Акоповым, труднейший — пародия, а в этом жанре одна из самых больших трудностей состоит в том, чтобы выдержать стиль от начала до конца. По-моему, Э. Акопову это удалось.

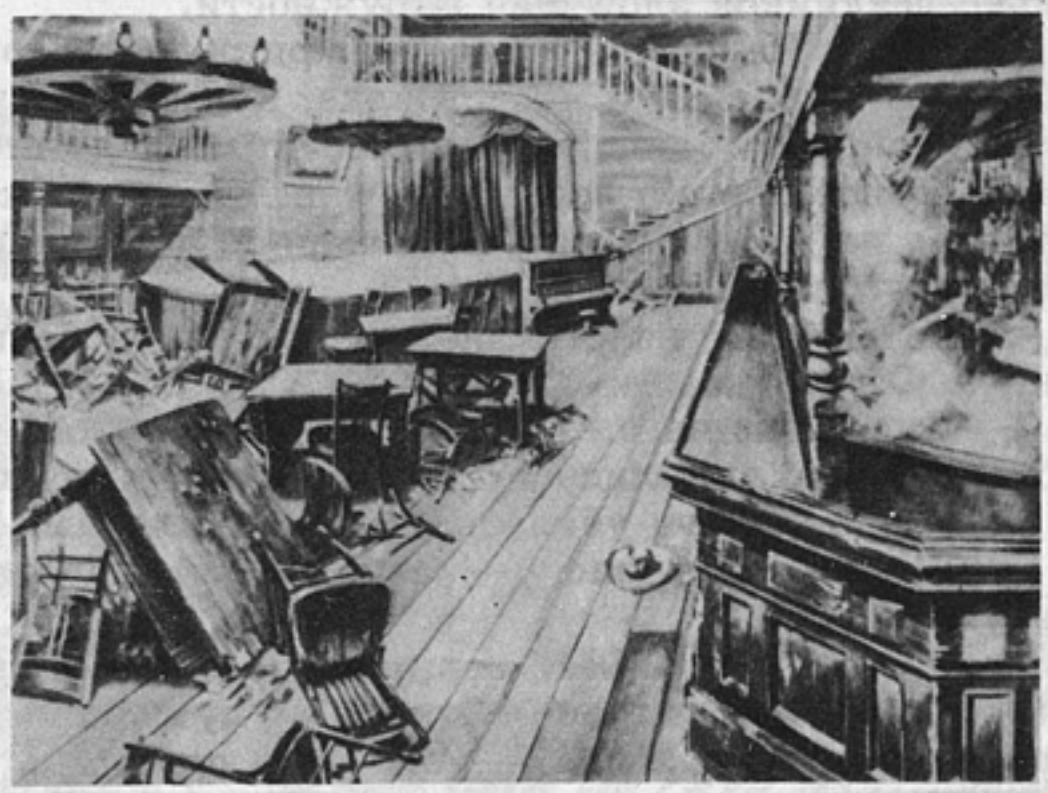
И тут хочется вспомнить, что и великая книга человечества «Дон Кихот» тоже задумывалась как пародия на рыцарские романы, а вышло куда как серьезнейшее произведение. Кстати, есть что-то от наивности бедного идальго из Ламанчи и в главном герое сценария мистере Фёсте. Он так верит в целительную силу искусства «синема»! Но, сдается мне, без такой веры вообще невозможно ни писать сценарии, ни ставить фильмы, так что все мы, занимающиеся кинематографом, немножко Дон Кихоты...

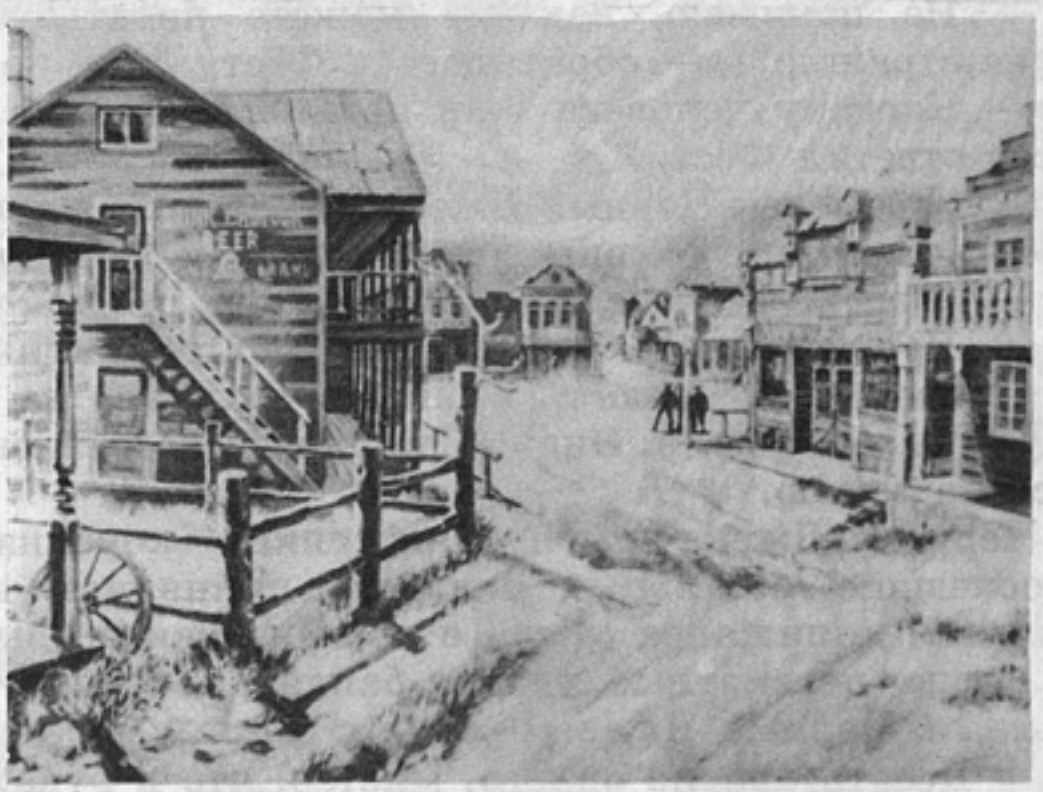
А поэтому пожелаем успеха автору сценария Эдуарду Акопову, который в очередной раз пустился в этот вечный путь надежды.

Б. Метальников



Время действия — начало XX века.
Место действия — Дикий Запад.
Жанр — пародия.
Действующие лица:
Мистер Фёст. Далеко не супермен. Но «фёст» по-английски — первый, и дух его неукротим.
Мисс Диана Литлл. Певица в салуне «Бешеный бизон». Очень красива. Блондинка.
Билли Кинг. Гроза салуна «Бешеный бизон». Отличается исключительно ровным характером.
Черный Джек. Бандит, но с душой ребенка. Нынешнее его поведение объясняется тяжелым детством. В возрасте восьми месяцев, чистя кольт, ненароком убил пятерых. Дальше уже пошло-поехало.
Пастор Адамс. Нехороший человек. Говорит одно, а думает другое.
Гарри Мак-Кью. Бармен и владелец салуна. Негодяй. Хотя и не хотел бы быть им.
Мистер Секонд. «Секонд» по-английски «второй». А второй, как известно, далеко не первый.
Пассажиры дилижанса, ковбои, посетители салуна, наемные убийцы, дух месье Люмьеров, дух наживы, индейцы племени команчей.





Знойный полдень в прерии. Высоко в небе застыл коршун. Два койота сидели на холме и смотрели на дорогу. По ней пылил дилижанс. В нем были: коммивояжер, дремлющий пожилой толстяк, две сухонькие женщины из Армии спасения и мистер Фёст, читающий книгу.

Сидящий на козлах рядом с кучером сопровождающий переложил винчестер из правой руки в левую, достал флягу и сделал добрый глоток. Кучер неодобрительно покосился на него.

— Сэмми, ты бы попридержал поводья. Скоро владения Черного Джека!

— Плевать я хотел на твоего Джека! С этой подружкой,— похлопал Сэмми по фляге,— сам черт мне не страшен.

— Тебе виднее, Сэмми,— кротко сказал кучер и прикрикнул на лошадей: — Йох-хо!

На обочине дороги высилась груда человеческих черепов. Сопровождающий поднес флягу ко рту. Грохнул далекий выстрел. Фляга разлетелась на осколки. Койоты, поджав хвосты, бросились наутек. С холма рысью спускался на черном жеребце человек в черной одежде. За ним следовали несколько всадников зловещей наружности.

— Банда Черного Джека! — крикнул кучер и погнал лошадей.

Началась погоня и перестрелка, ну, как это частенько бывает в здешних местах. Сопровождающий палил с крыши дилижанса, из окна вторил ему «комми», вносил свою лепту и кучер. Женщины из Армии спасения деловито доставали из дорожных сумок корпию и бинты, толстяк икал от испуга, Фёст продолжал читать книгу.

— Почему вы не стреляете, черт вас побери?! — перезаряжая кольт, крикнул Фёсту «комми».

— Мне не из чего,— поднял к нему взгляд Фёст.

— Вы что, сунулись в наши края без оружия?! — оторопел «комми».

— Я приехал не убивать,— пожал плечами Фёст.

— Тогда убьют вас! — вынес свой приговор «комми» и продолжил пальбу.

Пожав плечами, Фёст вернулся к книге. Бандиты нагоняли дилижанс. «Комми» охнул и выронил кольт — пуля попала в палец. Тут как раз и пригодились бинты женщин из Армии спасения.

— Не понимаю, как вы можете читать в такую минуту. Неужели вам не страшно?! — обратилась к Фёсту одна из них.

— Когда у человека есть цель в жизни — смерть ему не страшна,— просто ответил Фёст,

Тем временем Черный Джек, нагнав дилижанс, вскочил на крышу, выбил ногой винчестер у сопровождающего и схватился с ним врукопашную.

— Сэмми, что же ты, Сэмми?! — огорчался кучер, нахлестывая лошадей. Черный Джек брал верх над сопровождающим.

Со свернутой челюстью Сэмми грохнулся на крышу.

— Ты был прав, Энди. Слишком много виски,— прошамкал он и скатился на землю.

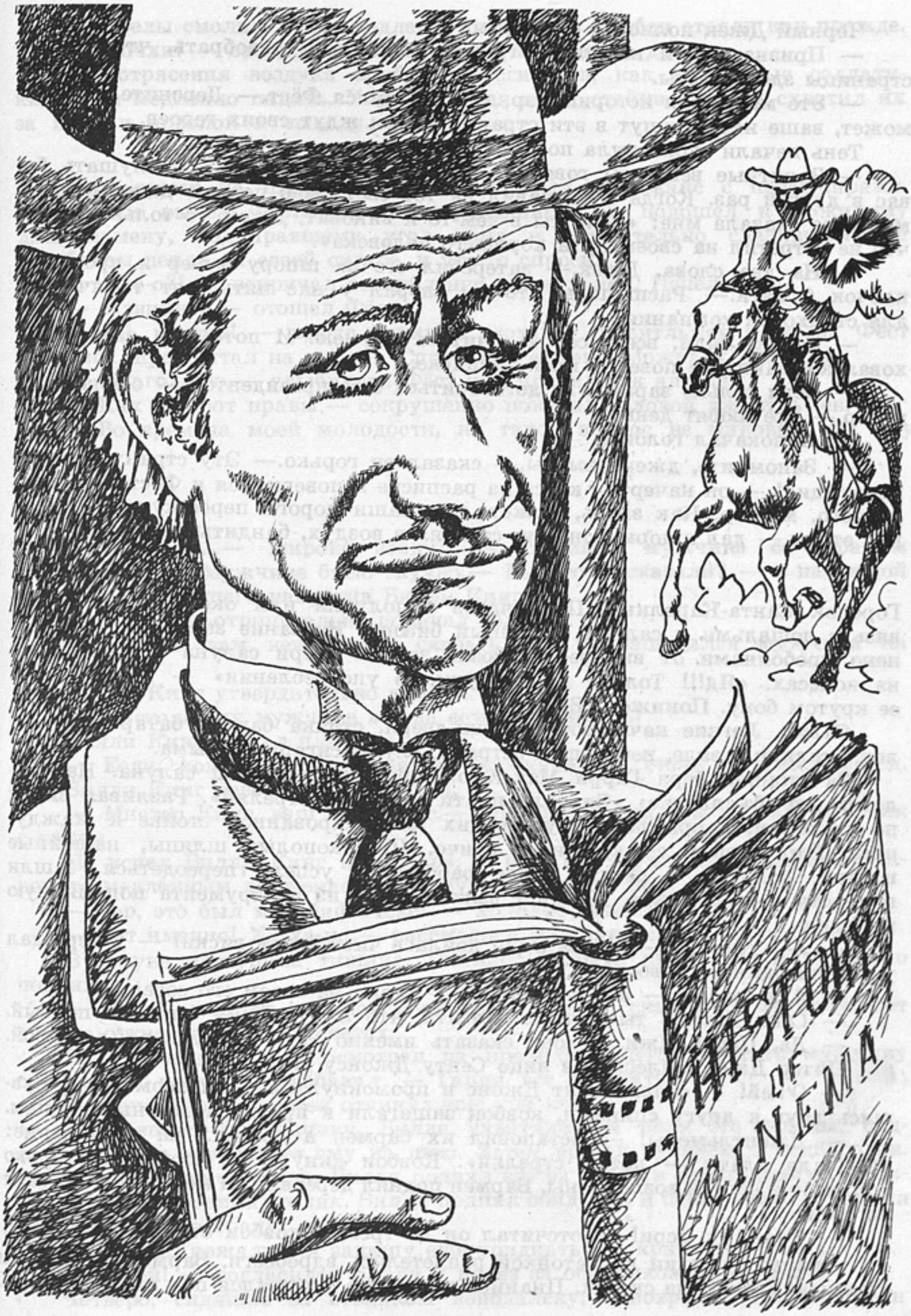
Черный Джек прыгнул на спину коренника и остановил лошадей. Подоспевшие остальные бандиты принялись вытаскивать из багажного отделения дилижанса сумки с казначейскими билетами.

Когда переметные сумки бандитов были уже полны награбленными деньгами, Черный Джек спросил с седла у Фёста:

— Десять против одного, мистер, что в руках у вас не Библия.

— Вы правы,— протянул ему свою книгу в окно Фёст.

На миг стала видна обложка: «Жорж Садуль. Всеобщая история кино».


HISTORY
OF
CINEMA

Черный Джек полистал страницы.

— Признаться, я не шибко грамотен, но могу разобрать, что многие страницы здесь пусты.

— Это место для истории, сэр, — улыбнулся Фёст.— Дерзните, и, быть может, ваше имя впишут в эти страницы. Они ждут своих героев.

Тень печали скользнула по лицу Джека.

— Занятные вещи вы говорите, мистер,— сказал он.— Послушать бы вас в другой раз. Когда я отправил на тот свет свою первую дюжину, моя матушка сказала мне: «Если ты в чем-то и виноват, Джек, то только в том, что не встретил на своем пути хорошего человека».

— На два слова, Джек,— затеребил его за шпору кучер и протянул клочок бумаги.— Распишись, что ты забрал у нас пятьдесят тысяч. Это для страховой компании.

— Сорок, Энди, всего сорок! Считать я умею. И потом ни одна страховая компания не поверит моей расписке.

— Если только заранее не договориться с ее президентом,— осклабился кучер.— Все любят деньги.

Джек покачал головой.

— Запомните, джентльмены,— сказал он горько.— Эту страну погубит коррупция! — он начертал крест на расписке и повернулся к Фёсту.— Всего доброго, мистер. Как знать, может, еще наши дороги пересекутся. Я буду рад этому,— дал шпоры коню, и, стреляя в воздух, бандиты ускакали.

Городок Санта-Каролина. Пять часов пополудни или около этого. Коновязь с лошадьми у салуна «Бешеный бизон». Название заведения выполнено пробоинами от выстрелов. Возле задней двери салуна черная бочка на колесах. «Яд!!! Только для наружного употребления» — написано на ее крутом боку. Пониже: «Вода».

Салун. Легкие качающиеся мини-двери, стойка бара с батареей бутылок, столики в зале, небольшая эстрада, клубы сигарного дыма.

За стойкой бара Гарри Мак-Кью, бармен и владелец салуна. Над головой его объявление: «Сначала плати — потом стреляй». Разливая виски по стаканам, Гарри ловко пускает их по полированной стойке к жаждущим. Это ковбои с окрестных ранчо. Широкополые шляпы, нашейные платки, кольты — ребята после работы не успели переодеться, зашли попросту в спецодежде. Пианист выколачивал из инструмента популярную мелодию.

— А я говорю — корова Эдди доилась чистейшим виски! — утверждал у стойки один из ковбоев.

— А я говорю — это был джин! — стоял на своем его сосед.

— Сент Джонс, ты хочешь сказать, что я лгун?! — спросил первый.

— Да, Питер Джи, я хочу сказать именно это! — подтвердил второй.

Питер Джи выплеснул в лицо Сенту Джонсу виски.

— О'кей! — сказал Сент Джонс и промокнул лицо платком. Повернувшись друг к другу спинами, ковбои зашагали к противоположным стенам.

— Джентльмены! — остановил их бармен и показал на объявление: «Сначала плати — потом стреляй». Ковбои кинули на стойку несколько долларов и встали возле стены. Бармен поднял деревянный молоток и стукнул по стойке.

— Уван, ту, зсри! — отсчитал он до трех, и ковбои открыли стрельбу.

Лампы, бутылки над стойкой разлетелись вдребезги. Бармен хихикал и откидывал кости на счетах. Пианист привычно скрывался под инструментом.

Выстрелы смолкли, дым медленно рассеялся. Ковбои стояли как прежде.

— Апчхи! — запершило у кого-то от порохового дыма.

От сотрясения воздуха ковбои, не сгибаясь, как оловянные солдатики, стали медленно падать. Упали. Выйдя из-за стойки, бармен схватил их за ноги и поволок к выходу.

А в это время на площадь городка прибыл дилижанс с пассажирами. Последним вылез Фёст. Весело оглядевшись, он подошел к пожилому джентльмену, подпиравшему угол дома и внимательно следившему за столбиком пепла на своей сигаре, и что-то спросил.

— Что-о?! — вскричал оскорбленно джентльмен. Пепел упал.

— Извините,— отошел Фёст.

— Эй, мистер! — вдруг крикнул вдогонку джентльмен и, когда Фёст вернулся, прошептал на ухо: — Спросите в аптеке. Может, у них есть.

— Благодарю,— улыбнулся Фёст и направился к аптеке.

— Как падают нравы,— сокрушенно покачал головой джентльмен.

— Во времена моей молодости, на такой вопрос не миновать бы ему пули.

Салун.

— Ох-хо-хо...— широко зевнул за столиком мужчина со шрамом через все лицо. Мужчине было скучно.— Вы что-то сказали? — с надеждой спросил он сидящего напротив Билли Кинга.

Билли Кинг отрицательно покачал головой.

— Значит, вам нечего мне сказать? — напрашивался мужчина на ссору.

Билли Кинг утвердительно кивнул.

— Настоящему мужчине всегда есть что сказать!

Билли Кинг пожал плечами.

— Если, конечно, он настоящий мужчина! — стоял на своем сосед. Билли Кинг невозмутимо молчал.

— Мистер Кинг, ваш бифштекс,— поставил перед ним тарелку человек с кухни.

Не успел Билли Кинг приняться за еду, как мужчина со шрамом нарочито медленным движением столкнул тарелку на пол.

— Сэр, это был мой бифштекс! — холодно сказал Билли.

— Вот именно! Ха-ха-ха,— рассмеялся мужчина ему в лицо.

В салуне наступила тишина. Пианист прервал игру. Билли медленно поднялся.

— Гарри, запиши за мной десять долларов,— сказал он бармену. Тот тут же откинул кости на счетах.

Билли оценивающе посмотрел на продолжающего хохотать мужчину со шрамом, подумал и добавил: — Гарри, все двадцать!

— Записано,— бармен откинул еще три кости.

Нагнувшись к обидчику, Билли ухватился за поля его шляпы, поднатужился и опустил ее ему на шею. Затем врезал кулаком в подбородок. Мужчина слетел со стула. Билли поднял его за ворот и снова двинул. Мужчина лег на соседний столик. Билли поднял обидчика и снова ударил. Мужчина полетел на эстраду.

— Билли, пожалуй, я запишу еще тридцать! — крикнул бармен.

— О'кей! — согласился Билли и полез за обидчиком на эстраду.

Четверо, сидящие за столиком неподалеку, одновременно посмотрели

друг другу в глаза, поспешно допили виски, вскочили и устроили небольшой междусобойчик. Это послужило сигналом для остальных. Потасовка стала всеобщей. Пианист, ловко увертываясь от летящих со всех сторон бутылок, выбивал веселую мелодию.

А в это время в аптеке Фёст спрашивал что-то у владельца. Тот нахмурился, подозрительно посмотрел на него и отрицательно покачал головой. Фёст вышел. Колокольчик над дверью звякнул за ним.

Салун.

— Гарри, еще сто долларов! — крикнул Билли и хуком слева послал своего обидчика в зеркало над стойкой. Оно разлетелось.

— Гарри, еще пятьдесят! — Билли поднял обидчика и прямым в челюсть уложил на клавиатуру. Пианист продолжил игру на незанятых клавишах.

Гарри хихикал и не успевал откидывать кости на счетах. Оборот салуна рос, как синяки под глазами посетителей. Ломались о головы стулья, разлетались вдребезги столы, бились без счета бутылки. Особенно усердствовал ковбой с черной повязкой вместо левого глаза.

— Гарри, за мной тридцать! Гарри, запиши пятьдесят! — то и дело просили из толпы дерущихся.

В это время Фёст переходил улицу, намереваясь зайти в салун. Но едва приблизился, как дверь распахнулась, и в руки Фёсту влетел в глубоком нокауте один из посетителей. Держа его под мышки, Фёст растерянно оглянулся, заметил лежащих возле стены двух первых ковбоев, оттащил туда своего и аккуратно уложил рядышком. Снова направился к двери. Но тут вылетел еще один посетитель. Фёст оттащил к стене и его.

— Гарри, какой у меня счет? — крикнул Билли в салуне.

— Двести сорок!

— Доведем до ровного! — и Билли хуком снизу отправил своего обидчика прямо в люстру.

Возле дверей порядком притомившийся Фёст принимал вылетающих ковбоев и укладывал их уже во второй ряд.

— О'кей, ребята, хватит. Тут нужно немного прибраться, — крикнул бармен.

Салун и в самом деле выглядел так, словно по нему пронесся табун мустангов.

— Финиш! — сказал Билли и сильнейшим апперкотом запустил обидчика к выходу.

Вконец измотанный Фёст принял его за дверью, еле доволок до стены, прислонил, а сам обессиленно улегся на последнее незанятое место во втором ряду.

На эстраду вышла мисс Диана Литлл. Ковбои встретили ее восторженным ревом. Переступив через лежащего в нокауте на эстраде ковбоя, Диана подошла к краю и запела.

До слуха Фёста дошло чудесное пение. Он приоткрыл глаза, встал, пошатываясь, вошел в салун. Обидчик Билли — мужчина со шрамом — оторвался от стены, покрутился немного и брякнулся точно на освободившееся место.

Фёста влекло к эстраде, как Одиссея к сиренам. От волнения и недавних трудов ноги подкашивались. Возле самой эстрады Фёст потерял равнове-

сие и сел на столик, точнее, на бифштекс, который за мгновение до этого человек с кухни поставил перед Билли.

— Сэр, это был мой бифштекс! — ледяным тоном произнес Билли.

— Где? — Фёст слез со стола и посмотрел в тарелку.

Туда же обескураженно глядел и Билли. Тарелка была пуста.

— Извините,— сказал Фёст и повернулся, собираясь отойти.

— Сэр! — остановил его грозный оклик Билли, уставившегося Фёсту пониже спины. Бифштекс был именно там.

— Гарри, за мной сто долларов! — сказал бармену Билли и поднялся со стула.

— Сожалею, Билли, но кредит закрыт,— ответил бармен.

— Я могу вам одолжить,— обезоруживающе улыбаясь, предложил Фёст Билли.— Если, конечно, вы не против.

Билли нахмурился. Затем вдруг улыбнулся и хлопнул его по плечу.

— А ты мне нравишься, парень... Билли,— протянул он руку.

— Джонни,— пожал ее Фёст.

Билли жестом пригласил его за свой стол.

Когда Фёст садился, проходивший мимо человек с кухни ловко отодрал от его штанов бифштекс, шлепнул в тарелку и поставил перед кем-то из ковбоев.

— Ваш бифштекс, сэр,— сказал он.

Мисс Диана закончила песню. Ковбои выстрелами в потолок выразили ей свое восхищение. Диана скрылась за кулисами. Фёст проводил ее долгим взглядом.

— Билли, я люблю ее,— сказал он.

— Дружище, твои дела безнадежны. Сердце мисс Литлл неприступно, как Форт Нокс[1]. Выпей лучше,— Билли налил ему виски.

— Я хотел бы воды,— сказал Фёст.

— Джонни, никогда не пей эту гадость! — по-дружески предостерег его Билли.— Привыкнешь, и жизнь твоя не будет стоить ломаного цента.

Он опрокинул в себя виски и снова налил.

На эстраде девицы, задрав юбки, танцевали канкан. Кто-то, пьяный, лез к ним, хватал за ноги, его не пускали, он обижался и «крестил» удерживающих рукоятью кольта. Рыжий детина, держа двух приятелей за волосы, тыкал их головами в клавиши и подпевал дурным голосом. Атмосфера в салуне была явно нездоровой.

Захмелевший Билли тоскливо оглядел зал. Вздохнул.

— Вот так мы отдыхаем, Джонни. А душе ведь хочется чего-то другого. Светлого, большого...— он склонил голову на грудь и заснул.

— Билли, что ты сказал? — встрепенулся Фёст.— Ты сказал «светлого, большого»?! Так ведь за этим я и пришел сюда! — он вскочил.— Билли, у тебя есть простыня?

— Джонни, Джонни, — проснувшись, печально покачал головой Билли.— Это не то, поверь мне. Я пробовал пользоваться ими.

— Билли, простыня мне нужна для другого... Джентльмены, у кого есть белая простыня? — обратился Фёст к окружающим.

В салуне наступила зловещая тишина. Несколько ковбоев, держа руки на кольтах, приблизились к Фёсту.

---

[1] Форт Нокс — хранилище золотого запаса США.

— Билли,— сказал Мартин, с черной повязкой вместо левого глаза,— сдается мне, что твой друг хочет обидеть нас.

Не говоря ни слова, Билли выхватил кольт, опрокинул столик и занял за ним оборону, готовый защищать друга до последней капли крови. Появились кольты и в руках у окружающих.

— Джентльмены! — вдруг вышла в круг Диана.— У меня есть белая простыня! — сказала она с вызовом.

Фёст склонился перед Дианой и поцеловал ей руку. От такого обращения с женщиной ковбои обомлели, несколько кольтов выпало из рук, остальные были спрятаны в кобуры.

Диана смешалась, лицо ее полыхнуло жаром, Форт Нокс выкинул белый флаг.

— Мистер,— прошептала она Фёсту, опуская глаза.— У меня есть даже две белые простыни. И все они ваши.

— Благодарю вас, мисс Литлл, мне нужна только одна... Сэр,— обратился Фёст к бармену.— Пошлите за моей аппаратурой. Она в дилижансе. Через несколько минут салун преобразился. Одну из его стен заняла простыня Дианы, стулья были составлены в ряды, а у противоположной стены высилась на столе диковинная аппаратура с торчащей вперед трубой. Ковбои хмуро следили за приготовлениями. Фёст в последний раз оглядел салун, поправил простыню.

— Джентльмены, прошу занимать места! — торжественно объявил он. Но джентльмены не торопились.

— Билли,— сказал одноглазый Мартин,— сдается мне, что два оскорбления в один день многовато. Мало того, что эту штуку,— кивнул он на простыню,— вывесили на стену, теперь нам предлагают глазеть на нее!

Рука Билли скользнула к кольту.

— Минуточку, джентльмены! — сказал Фёст.— Я ни в коей мере не собираюсь оскорблять ваши чувства. Сейчас я погашу свет, и простыню в темноте не будет видно. У меня для вас приготовлено другое зрелище.

— Мистер Фёст, я к вашим услугам! — сказала Диана и села на стул в первом ряду.

— Джонни, я уже в седле! — уселся неподалеку Билли.

Фёст погасил свет и отошел к аппарату. Послышался стрекочущий звук, прокуренную темноту салуна рассек луч, и простыня Дианы ожила.

Так впервые на американском континенте на простыне мисс Дианы Литлл киномехаником мистером Фёстом был прокручен первый фильм.

Возможно, этот факт находится не в ладу с историей кино. Но только этот. Все же остальные, легшие в основу сценария, абсолютно достоверны. Сомневающихся отсылаем к архивам мистера Гарри Мак-Кинтоша, продюсера, бокс 1648, Холливуд[2].

Не будем подробно рассказывать, как встретили ковбои первый фильм — а это было знаменитое «Прибытие поезда». Скажем только, что, выпустив безрезультатно все заряды из своих кольтов в надвигающийся состав, парни в страшной панике бросились вон из салуна, а Диана спряталась в объятиях Фёста. Единственный, кто не дрогнул, был Билли Кинг. Но смертельная бледность легла на его чело. В баре стояла могильная тишина. Слышно было, как вытекало виски из опрокинутой бутылки.

---

[2] По картотеке ФБР мистер Гарри Мак-Кинтош, миллионер, владелец обширной сети кинотеатров, стриптеатров, продюсер фильмов «порно» и «садо», проходит также, как бывший бармен Гарри Мак-Кью.

Скрипнула дверь. Вошел одноглазый Мартин. Диана смущенно отпрянула от Фёста. Мартин крепко пожал ему руку.

— Сэр, в мире не было ничего, что могло бы вызвать страх в моем сердце. Сдается мне, что вам это удалось. Я не пожалею оставшегося глаза, чтобы вновь испытать это чувство.— И он занял место в первом ряду.

— Мистер Фёст, ваше изобретение просто чудо,— с хихиканьем вылез бармен из-под стойки.— Парни так изрешетили стену моего заведения, что тут пахнет ремонтом долларов на триста!

— Синематограф, сэр, не мое изобретение,— сказал Фёст.— Я всего лишь верный слуга его. Я возмещу вам ущерб, пусть это даже будет стоить всех моих денег.

— Кто тут говорит о деньгах?! — вошел в салун Джонсон.— Разрази меня гром, если эта штука не прочищает мозги лучше, чем виски. Кто-нибудь, джентльмены, может упрекнуть меня в том, что я не плачу за свое виски?! — с вызовом обратился он к окружающим.

И так как ответом ему было молчание, он кинул на стойку деньги и уселся перед простыней. Его примеру последовали и вернувшиеся в салун остальные ковбои. Последним с опаской вошел Томсон.

— Джентльмены, остановился поезд? — настороженно спросил он.

Скоро стойка Гарри была завалена деньгами, а все стулья заняты. Бармен поспешно сгреб деньги, бросив опасливый взгляд на Фёста — не вздумает ли тот потребовать свою долю. Но Фёст денег не замечал. Он видел только зрителей, и сердце его ныло от восторга.

— Благодарю вас, джентльмены! — сказал он.— Позвольте только сменить экран... Мисс Диана.

— Я уже принесла, мистер Фёст,— протянула она ему новую простыню.

Изрешеченный экран заменили. На этот раз был показан фильм «Политый поливальщик». Ковбои держались недолго. Суровые лица их дрогнули, уста распечатала улыбка, перешедшая в гомерический хохот. Даже бармен сменил свою ухмылку на далекое подобие улыбки. Не смеялся лишь одноглазый Мартин.

Стрекот аппарата оборвался. Секундная пауза разразилась громкой стрельбой в потолок — ковбои единогласно одобрили просмотр новой ленты.

— О, мистер Фёст, это было чудесно! — захлопала Диана.

— Хьюберт, ты видел, ой, не могу, нет, ты видел, как он крутился с этим шлангом,— изнемогал от смеха Стаффи.

— Точно как Томсон на своей трехлетке,— вторил ему Хьюберт.

— Гарри, самый большой стакан, какой есть в твоем заведении! От этого смеха в глотке у меня Великая Засуха! — подошел к стойке Паркер.

— Сдается мне, джентльмены, что это была комедия,— сказал задумчиво одноглазый Мартин и вдруг оглушительно захохотал.

— Джонни, разрази меня гром на этом самом месте, если когда-нибудь в жизни мне было так смешно! — хлопнул по плечу друга Билли.— Это дело надо отметить,— потащил он его к стойке.

— Мистер Фёст, позвольте и мне выпить с вами. Это было превосходное зрелище.

— Да что там говорить. Джонни парень что надо! Ребята, качать его!

Парни взревели от восторга, и Фёст взлетел к потолку.

— Джентльмены, джентльмены, достаточно! — вмешался бармен.— Я разделяю ваши чувства, но у нас с мистером Фёстом деловой разговор,— и он увлек Фёста в заднюю комнату салуна.

Закрытая дверь отрезала восторженные вопли ковбоев.

— Прошу вас,— показал бармен на кресло.— Виски, джин?

— Воды, если можно,— Фёст расслабленно улыбался. Сейчас был его звездный час.

— К сожалению, не держим. Нет спроса,— огорченно развел бармен руками.— Мистер Фёст, у меня к вам конкретное предложение. Уверен, вы понимаете, что эти восторги,— кивнул он на дверь,— особенно хороши тогда, когда обращены в звонкую монету. Какое участие в прибылях вы себе представляете? Я думаю, тридцать процентов будет как раз.

Фёст с улыбкой покачал головой.

— Согласен. Эта цифра не для делового человека. А что вы скажете о сорока?

Фёст снова качнул головой.

— Хорошо. Пятьдесят процентов. Но учтите, это уже грабеж!

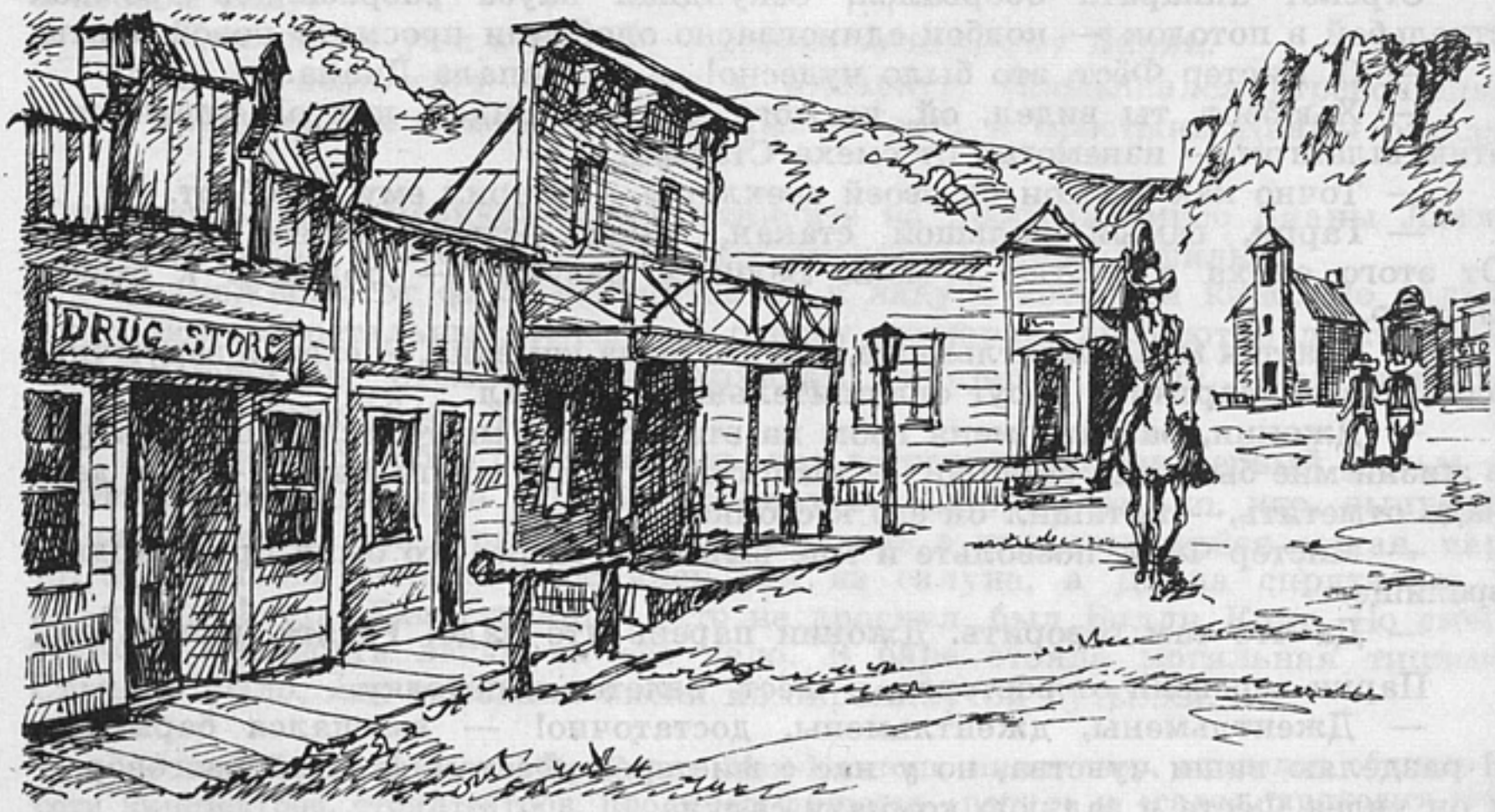
— Мне ничего не нужно,— просто сказал Фёст.

— О! — с уважением произнес бармен.— Когда я слышу, что человеку ничего не нужно,— значит, ему нужно все. Да, я в вас ошибся. Вы твердый орешек. Ну что ж, говорите свои условия.

— Сэр, оглянитесь! — воскликнул Фёст.

Бармен испуганно подскочил, оглянулся, ничего нового не увидел и с удивлением воззрился на Фёста. Тот в волнении шагал по комнате.

— Оглянитесь вокруг, сэр, и вы увидите мир, который несовершенен! Страну, которая заблудилась! Кровь, порок и алчность разъединяют нас. Куда уходит то прекрасное, что впитываем мы с молоком матери?! Почему, взрослея, мы забываем, что были детьми?! Где та волшебная страна, о которой маленькими мы грезили по ночам, уткнув лицо в подушку?! Мы достигли предела, за которым пропасть и вечный мрак. Но выход есть! Да, да, сэр! Я это понял в тот незабываемый вечер, когда попал на бульвар Капуцинов, к братьям Люмьерам. Синематограф! Вот тот мессия, который способен изменить все. Он сделает нас чище, лучше, свежим ветром ворвется он в наши запыленные души, сметет с них накипь и нечистоты, возродит нас. Золотой век вернется на землю, и ради этого я готов принести в жертву все! И собствен-



ную жизнь, если понадобится... Вот почему даже упоминание о деньгах кажется мне кощунственным. У нас будет некоммерческое предприятие. Единственное, что я могу позволить,— это продажа билетов на сеансы. Но по самой низкой цене, только чтобы оплатить доставку новых лент. И ни копейкой больше! Вот мои условия, сэр. Решайте. В ваших руках будущее синематографа!

Фёст умолк и опустился в кресло. В комнате стояла тишина. Глухо из-за двери доносились пьяные выкрики. Бармен вздохнул.

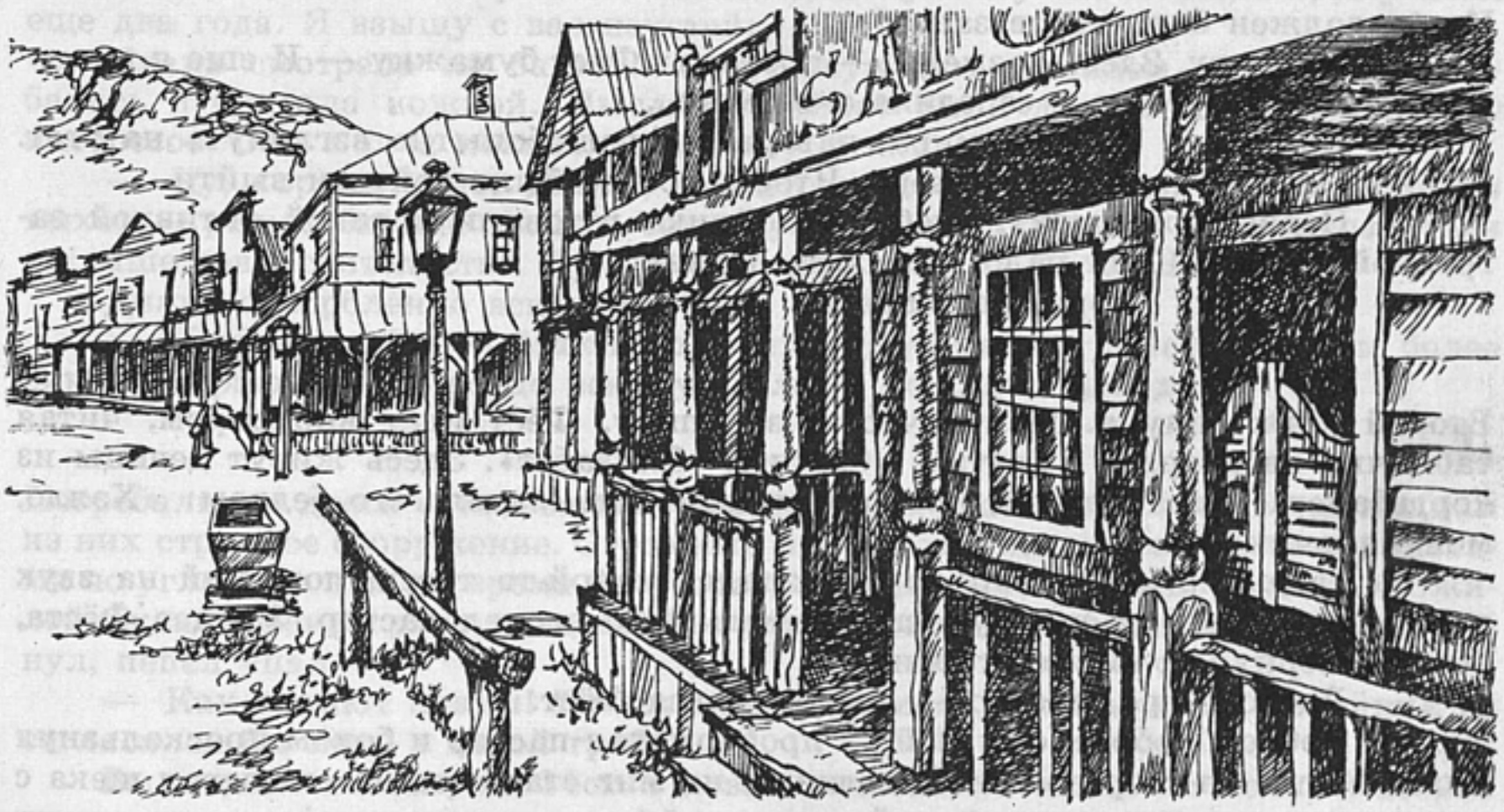
— Да, старею,— покачал он сокрушенно головой.— Два раза подряд ошибиться в одном и том же человеке. Такого раньше со мной не бывало... О'кей, мистер Фёст, мы договорились. Можете крутить свои фильмы — платы я с вас не возьму. И даже больше того. Если во время сеанса джентльмены разобьют там что-нибудь, ну, как это только что было,— компенсации с вас я не потребую, парни сами заплатят.

— Благодарю вас, мистер Мак-Кью,— горячо поблагодарил его Фёст.— Вы великодушный человек!

— Нет, нет,— запротестовал бармен.— Увлеченный! Мы с вами оба увлеченные люди! Как трогательно вы говорили про детство, про волшебную страну. Маленький я бывал в ней каждую ночь. Я шел по ее улицам, а за углом меня поджидали вот такие пухлые, толстые бумажники, оброненные кем-то. Где эта страна, где эти мечты?! Куда все девается? — загрустил Мак-Кью.— Каждый доллар приходится вырывать у ближнего! Ну почему, почему никто не придет и не даст мне миллион! Сколько пакостей я бы не совершил тогда, сколько подлостей... А! — вконец расстроился бармен и встал.— До завтра, мистер Фёст, до завтра,— проводил он его до двери.— Вечером ждем вас с новыми фильмами. Может быть, они наконец изменят мою жизнь.

Дверь закрылась, оставив Фёста за порогом. «Веселье» в салуне было в разгаре. Качались в сигарном дыму пьяные лица, бессмысленно таращились пустые глаза, резала ухо ругань. Фёста никто не узнавал. Билли спал, уронив голову в тарелку с бифштексом.

— Дружище,— тронул его за локоть Фёст.



— Убирайся к черту! — прорычал Билли и снова заснул.

Фёст грустновато улыбнулся.

— Да, Билли, я пришел вовремя. Теперь здесь все будет по-другому,— произнес он над головой друга и пошел к выходу.

Утром Фёста разбудили голоса детей за окном гостиницы, где он провел ночь. Он выглянул на улицу. Несколько ребят лет семи играли в «политого поливальщика». Шланг держал конопатый малыш с добрым лицом. Фёст улыбнулся — синематограф пускал корни.

Мастерская гробовщика. Над дверью вывеска «Ворота рая».

— Доброе утро,— входя приветствовал Фёст хозяина.

— Как сказать, сэр. Возможно, для кого-то оно уже не доброе, а последнее,— меланхолически ответил хозяин.

— Мне сказали, что вы лучший плотник в городе. Я хотел бы заказать у вас нечто вроде большого ящика.

— Это называется гробом, сэр,— все так же меланхолически заметил хозяин.

— Скорее я назвал бы его колыбелью новой жизни,— улыбнулся Фёст.

— О, вы тоже философ? — оживился хозяин.— Гарвард? Университет в Беркли? Высшие вашингтонские курсы?.. Хотя что я говорю, где сейчас в Америке готовят настоящих философов! Прагматики, сплошные прагматики с дипломами высшего образования.

— Вы кончали университет, сэр? — удивился Фёст.

— Иногда мне кажется, что это было не со мной,— вздохнул гробовщик.— Где тот наивный молодой человек, приехавший сюда с грандиозными планами преобразить общество, спасти его от гибели?! Куда делись все его высокие помыслы?! Страна продолжает благополучно гнить, а юноша становится преуспевающим гробовщиком. Вверх по лестнице, ведущей вниз. Неплохое название для автобиографического романа. Но вернемся к делу. Когда должен быть готов заказ?

— К вечеру. Здесь размеры,— протянул Фёст бумажку.— И еще я попросил бы вас прорезать в середине окошечко...

— Понимаю. Из того мира, наверное, прелюбопытно взглянуть на этот.

— ...А в задней части дверь. Чтобы можно было войти и выйти.

— Первый раз вижу, чтобы покойника готовили к такой активной загробной жизни. Куда надо доставить заказ?

— К салуну Гарри. Вот задаток. До вечера.

Второй этаж салуна. Пряча что-то за спину, Фёст идет коридором, читая таблички на дверях: «Кэтти», «Салли», «Элизабет». Здесь живут девицы из кордебалета. Одна из них, проходя мимо Фёста, задела его бедром: «Хэлло, мой мальчик».

За дверью в конце коридора раздался какой-то треск, похожий на звук пощечины. Дверь распахнулась, стремительно вышел пастор. Увидев Фёста, резко отвернул голову в сторону.

— Доброе утро, пастор,— поздоровался Фёст.

— Доброе, доброе, сын мой,— пробормотал пастор и боком проскользнул мимо. Когда он сворачивал к лестнице, на миг стала видна его левая щека с отпечатком пяти пальцев на ней.

Фёст этого не заметил. Он постучал в дверь, откуда только что вышел пастор. Изнутри раздался выстрел, и чуть выше таблички «Мисс Диана Литлл» появилось отверстие.

— Простите, я думал, здесь живет мисс Диана,— нерешительно произнес Фёст.

Дверь распахнулась, на пороге появилась Диана с кольтом. Из ствола шел сизый дымок. Увидев Фёста, Диана смутилась.

— О, извините, мистер Фёст. Я не думала, что это вы.

— Неужели у такой очаровательной девушки могут быть враги?

— Враги?! Если бы. Поклонники, черт их побери! — подняв юбку, Диана привычно засунула кольт под подвязку чулка.— Заходите, мистер Фёст. Если бы вы знали, как трудно в наше время оставаться порядочной девушкой.

— Особенно, если эта девушка столь прекрасна, как вы! — и Фёст достал из-за спины букет.

— Цветы?! Мне?! Тысяча чертей! — и Диана лишилась чувств. Она была очень нежного устройства души, хотя это и не совсем вязалось с ее лексиконом. Фёст едва успел подхватить девушку.

Когда он перенес Диану на руках в комнату, девушка очнулась и с румянцем смущения на щеках слабым голосом произнесла:

— О, Джонни, вы первый человек в моей жизни, который дарит мне цветы. Отныне мое сердце навек принадлежит вам.

— Бэби...— вырвалось у Фёста.

Диана губами закрыла ему уста.

По улице шли погребальные дроги. Мерно покачивались траурные султаны над головами лошадей.

Салун «Бешеный бизон». Задняя комната.

— Вы не имеете права прерывать контракт! — размахивал бумагой перед Дианой возмущенный бармен.— По этому документу вы обязаны петь у меня еще два года. Я взыщу с вас неустойку!

Диана смотрела на бармена отсутствующим взглядом, счастливо улыбалась и болтала ножкой. Мысли ее сейчас были далеко от материальных интересов. Она молча показала бармену кукиш.

— Ну, хорошо, мисс Диана, давайте вместе попытаемся найти какой-то выход,— решил бармен сменить тактику.— В конце концов я могу согласиться на ваше совместительство. Будете работать у Фёста на полставки.

Диана оскорбленно вскочила.

— Искусству, Гарри Мак-Кью, нельзя служить на полставки. Тем более синематографу! — и, гордо вскинув голову, пошла к выходу.

Погребальные дроги остановились возле салуна, гробовщик и кучер вытащили из них странное сооружение. Огромный ящик походил на гроб цветом и кистями по углам, но в то же время был гораздо шире и имел окошко и дверь. Пожилой джентльмен на углу, следящий за столбиком пепла на своей сигаре, вздрогнул, пепел упал.

— Как падают нравы! Во времена моей молодости ни один покойник не согласился бы лечь в такой гроб.

Вышедшие из салуна Фёст и ковбои поставили ящик на попа, и Диана грациозно впорхнула внутрь. Фёст повесил табличку: «Билетная касса».

— Джентльмены, занимайте очередь за билетами! — открыла Диана окошко.

Ковбои мгновенно выстроились в длиннющую очередь, достигшую пожилого джентльмена на углу.

— Момент! — сказал Билли.

В ту же секунду в руках у него оказались два кольта, и он открыл пальбу. Когда дым рассеялся, оказалось, что название салуна «Бешеный бизон», выполненное пробоинами от выстрелов, зачеркнуто, а сверху дописано: «Синема «У Люмьеров». Причем техника исполнения надписи осталась прежней.

Из салуна выскочил бармен, глянул на изменившуюся вывеску и набросился на Фёста:

— Какого дьявола, Фёст! Это все ваши штучки! Я не позволю...

Билли Кинг тронул бармена за плечо.

— Гарри, у меня остался еще один патрон,— и добродушно улыбнулся.

Бармен запнулся и ушел в салун.

На экране шла мелодрама из жизни высшего общества. Действие проходило на фоне великосветских раутов, переносилось из одних роскошных апартаментов в другие, речи и манеры героев были верхом изысканности и утонченности, а с дамами они говорили не иначе как на коленях и поминутно целуя им ручки. Но женщины, какие были на экране женщины! Томные, воздушные, век от них не дождешься бранного слова, они тосковали, рыдали, заламывали руки — ковбои были потрясены.

Финальная сцена — герой и героиня прощались навек и клялись, что будут верны друг другу до конца жизни — проходила в гробовом молчании зала. Даже пианист, он весь сеанс подыгрывал экрану, не мог пошевелить пальцем.

Когда зажегся свет, в салуне долго стояла тишина. Ковбои украдкой утирали слезы. Диана сморкалась в рукав.

— Черт побери, живут же люди! — вставая, с горечью сказал Билли.— Влюбляются, ходят в театры, в библиотеки. А у нас одно развлечение — нализаться до чертиков и уснуть за стойкой.

— А ты видел, Билли, этот парень в смокинге ни разу не получил по морде, я специально следил,— сказал Стаффи.

— Джентльмены, а как они разговаривают друг с другом! «Простите», «пожалуйста», «не будете ли вы столь любезны». Хью, ты когда-нибудь в жизни произносил слово «пожалуйста»? — обратился к нему Леймонт.

— Да заткнись ты, бога ради. И без тебя тошно,— огрызнулся Хьюберт.

— Вот видишь, тот джентльмен обязательно добавил бы: «Заткнись, пожалуйста».

— Джентльмены, ни для кого не секрет, что вы все хоть раз объяснялись мне в любви,— сказала печально Диана.— Я не говорю уже о словах, которые вы при этом использовали. Но хоть кто-нибудь из вас мог бы стать передо мной на колени?!

— Ты права, бэби. Меня лично хватало только на то, чтобы шлепнуть тебя по заду,— признался виновато Стаффи.

— Да что там говорить — все мы дерьмо и плаваем в дерьме! — сделал вывод Билли.

Одноглазый Мартин медленно приподнялся.

— Сдается мне, Билли Кинг, что ты хочешь обидеть нас.

Билли вытащил кольт. Мартин сделал то же самое. Билли протянул Мартину свое оружие.

— Возьми мой кольт, Мартин, и пристрели меня, если я не прав.

Мартин отвел кольт рукой.

— Билли, я хотел сказать, что «дерьмо» не то слово, которое следует произносить в порядочной компании.

Билли смутился.

— Ты прав, Мартин. Извините, джентльмены... пожалуйста.

Стоя возле проектора, Фёст молча наблюдал за ковбоями. Глаза его светились радостью — мечта начинала сбываться. Из-под стойки вдруг выплыло заплаканное лицо бармена. Слезы душили его, он всхлипывал.

— Гарри, что с тобой?! Гарри!

— «Прощай, моя любовь. Судьба разлучает нас. Но в моем сердце ты будешь жить вечно!» — с затуманенными глазами процитировал бармен слова экранного героя.— Вот это искусство! Вот ради чего стоит жить!

Потрясенные ковбои молчали. Диана что-то прошептала пианисту. Тот тихо начал грустную мелодию. Диана поднялась на эстраду и запела.

В песне говорилось о настоящей жизни, в которую можно попасть, купив билет в синема. О жизни, где люди добры и предупредительны, где целуют дамам руки, где можно зайти поужинать, не рискуя получить в зубы или пулю вместо отбивной, где женщины нежны и кротки и никому не придет в голову ущипнуть их за зад. Каждый куплет кончался припевом: а у нас все наоборот, и если ты не выстрелишь первым, быть тебе мертвым. Припев шел в ином, энергичном ритме, и девицы из кордебалета взметали вверх свои юбки. Но как только начинался новый куплет, они опускали их и томно и целомудренно кружились по эстраде в ритме вальса.

В салун незаметно вошел пастор и сел в дальнем углу, пожирая Диану глазами.

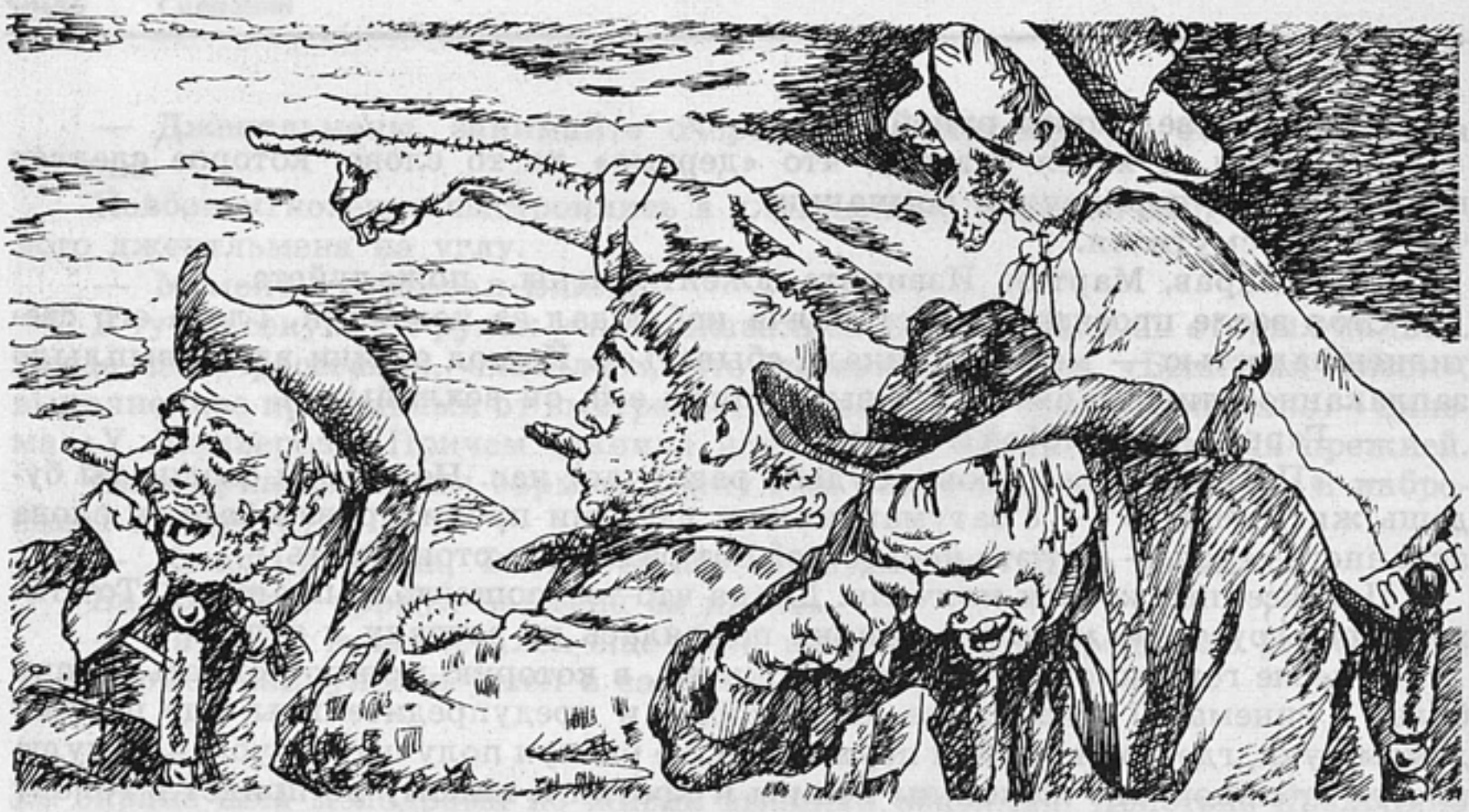
На будке билетной кассы, уже перекрашенной в жизнерадостный цвет, афиша, извещающая о новом фильме. Ковбои на улице, заметив афишу, в ритме немых лент спешат занять очередь. Толкотня, ругань, стрельба. Пожилой джентльмен, стоящий с сигарой на углу, тоже бросается в очередь и уже выясняет с кем-то отношения.

На билетной кассе новая афиша. Со всех сторон, из-за углов, выпрыгивая из окон домов, бегут ковбои к кассе. (Все это опять-таки в ритме немых лент.) Вот двое столкнулись, помедлили, затем одновременно подняли шляпы, приложили руки к сердцу, извинились. Возле салуна какой-то ковбой, воровато оглядываясь, набирает во фляжку воду из черной бочки, на которой написано: «Яд!!! Только для наружного употребления. Вода».

Афишы быстро сменяют одна другую. Последняя объявляет о фильме «Терпимость». Очередь тихая, спокойная, все взаимно вежливы, предупредительны. Самым последним стоит гробовщик в цилиндре и черной паре. Пожилой джентльмен с сигарой, повязав на руку повязку «Дежурный», наблюдает за порядком. Возле салуна несколько ковбоев укатили бочку с водой, а вместо нее прикатили другую, на которой написано: «Яд!!! Только для растираний. Виски».

Салун. За стойкой клюет носом бармен. На улице послышался топот копыт, секундой спустя в салун вошел ковбой. (Это тот джентльмен со шрамом, который месяц назад затеял драку с Билли.) Одежда на нем запылена, лицо усталое — видно, приехал издалека.

— Гарри, умираю от жажды! — крикнул он с порога. И только усевшись за стойку, поздоровался:



— Хэлло, Гарри.

— Хэлло, Дэнли. Давненько тебя не было видно,— сонно ответил бармен, наполнил стакан и вновь ушел в дрему.

Ковбой залпом опрокинул в себя стакан. По лицу разлилось блаженство, которое сменилось недоумением, недоверием, затем отвращением и наконец диким гневом. Дэнли грохнул кулаком по стойке.

— Что это такое?! Гарри, я тебя спрашиваю!

— Вода,— проснулся бармен.

— Что-о?!

— Ты же говорил, что умираешь от жажды. Я и дал тебе воду.

— Ах ты, скунс вонючий,— сгреб бармена за шиворот Дэнли.— Я целый месяц торчу на своем ранчо без капли виски, а ты мне подсовываешь воду?! Ублюдок несчастный, койот и сын койота...— занес он над ним кулак.

— Погоди, Дэнли, погоди. Так ты что спрашивал у меня, воду или...

— Виски, черт подери, виски! Когда я спрашивал у тебя что-нибудь другое?!

Бармен обмяк, закрыл лицо руками.

— Господи! — Он бросился к себе в комнату, выскочил оттуда с бутылкой виски и вдруг замер на пороге.

— Дэнли, только бога ради не говори, что подшутил надо мной,— взмолился бармен.— Я не выдержу.

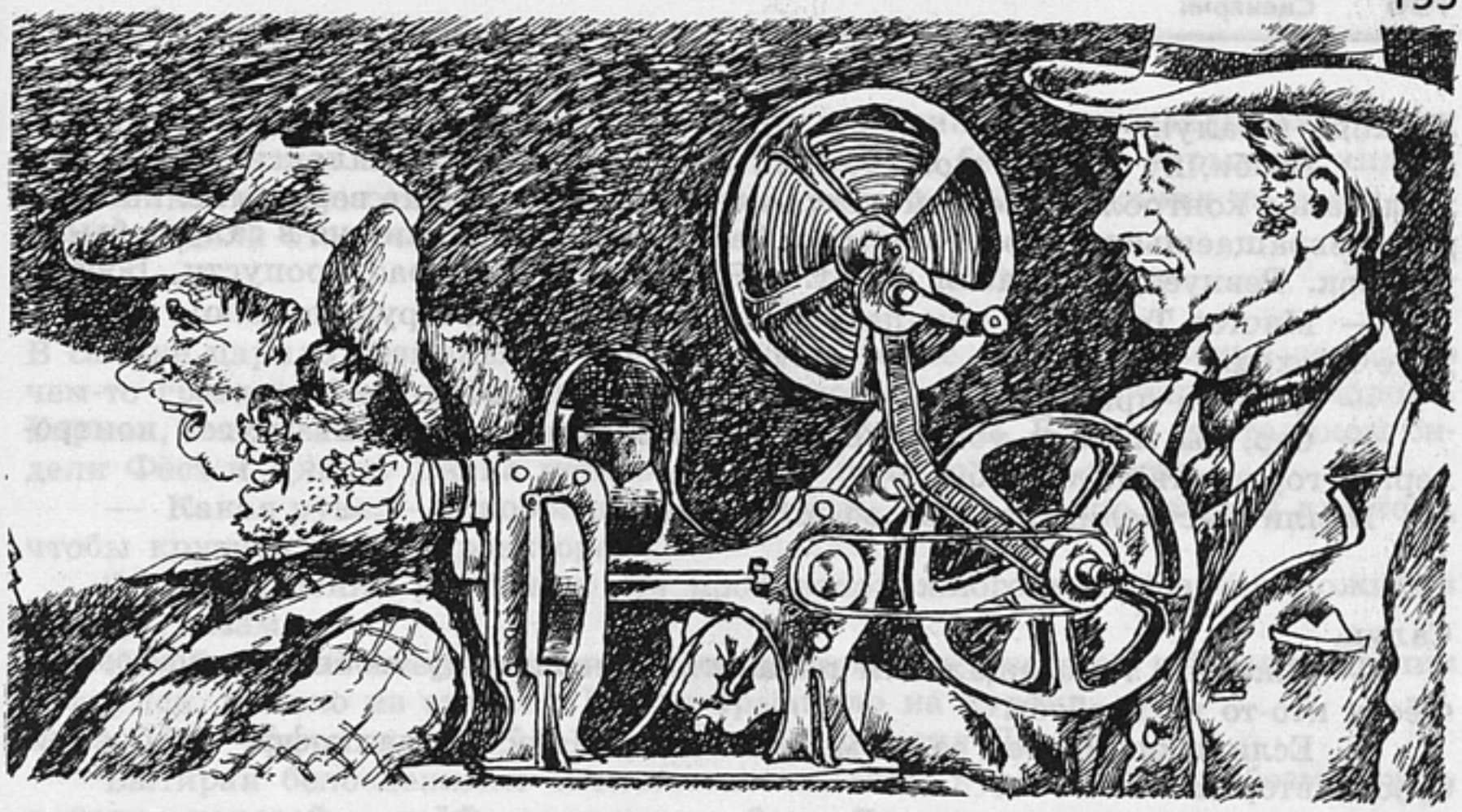
К салуну подкатила крытая повозка. Кучер слез с облучка и полез за чем-то в фургон. В салуне бармен продолжал свой рассказ:

— ...И теперь, Дэнли, парней ты не узнаешь. Кровью обливается сердце, когда я смотрю на них. Девицы на выданье из благородных семейств! Да что там говорить. За весь этот месяц у меня купили всего одну бутылку виски. И знаешь кто? Генри с Дохлых Болот.

— Знаю я его. Он еще слеп, как крот.

— Вот именно. Поэтому и не заразился синематографом... А драки! Дэнли, ты помнишь, какие драки были в моем салуне!

— Еще бы! — осклабился Дэнли.— У тебя всегда можно было хорошо погулять. Правда, и драл ты с нас за ремонт по три шкуры.



— Все это в прошлом, Дэнли, клянусь тебе. Теперь я разорен. И плачу в день по два раза. Вечером, когда смотрю фильму, и утром, когда подсчитываю убытки.

В салун вошел кучер с двумя проволочными ящиками, набитыми бутылками с молоком.

— Мистер, куда поставить?

— Как всегда,— махнул рукой бармен в угол.

При виде молока глаза у Дэнли полезли на лоб.

— Гарри, неужели дошло до того, что парни стали пить это?!

Бармен только вздохнул. Он протянул кучеру доллар на чай.

— Мистер, дайте лучше контрамарку на сеанс,— попросил тот.

Бармен скривил рожу, но контрамарку дал.

— Ты видишь, Дэнли,— сказал он,— даже доллар уже не ценится!

Солнце садилось. Улицу заполнил топот копыт — ковбои возвращались с работы. Спешившись у коновязи, они привязывали лошадей и торопились к билетной кассе. Некоторые же проходили прямо в салун.

— Сэр, ваш билет? — остановил у входа Мартина контролер, он же человек с кухни.

— У меня абонемент. На весь месяц,— гордо ответил Мартин.

— Пожалуйста, проходите... Сэр, а ваш билет? — обратился контролер к ковбою с разорванным воротом рубахи.

Билли, высунувшись из окна, выстрелил в небо.

Салун. Фёст налаживал проектор. Ковбои, входя, приветствовали киномеханика, рассаживались по местам. Бармен уже сидел в первом ряду, потирая от нетерпения руки. Сидящий в последнем ряду гробовщик достал из кармана толстый блокнот и карандаш и приготовился что-то записывать.

— Простите, джентльмены, за беспокойство. Позвольте пройти,— пробирался кто-то на свое место.

— Пожалуйста. Будьте так добры,— встал, как один, весь ряд.

У входа в салун.

— Бобби, ну не дает моя старуха денег на синема,— плаксивым голосом жаловался контролеру ковбой с порванным воротом.— Не верит мне. Говорит, раз возвращаешься домой трезвый и без синяков — значит не в салуне был, а у девок. Ревнует,— показал ворот.— Ну в последний раз пропусти, Бобби...

— Мистер Томсон, я покупаю за вас билеты уже вторую неделю!.. Освободите проход.

— Тогда я пристрелю тебя! — рассвирепел ковбой.

— Сэр, вы можете убить меня, но на мое место встанет другой контролер!— гордо ответил Бобби.

Билли выстрелил из окна во второй раз.

Салун.

— Джонни, ты обещал нам показать «Невольницу любви»,— напомнил Фёсту кто-то из ковбоев.

— Если не ошибаюсь, ее снимал режиссер Майкл Нихалкофф,— небрежно бросил второй.

— Откуда ты это знаешь, Барри? — удивился Фёст.

— Мне сказал телеграфист на станции. А он-то в курсе всех мировых событий.

— Джентльмены, фильма эта уже здесь. Вчера мне ее доставили с почтой,— сказал Фёст.— Но я хотел бы организовать встречу со зрителем и поэтому жду приезда режиссера. Пусть выступит перед сеансом, расскажет, как снималась фильма, поделится своими творческими планами.

— Творческие планы... Занятное словцо. А что это такое, мистер Фёст?

— Уилли, я сейчас тебе все объясню,— вмешался Лайт.— Сегодня, предположим, ты пасешь стадо у Миллерова колодца. Но в это же время ты думаешь, что хорошо было бы перегнать его завтра к Западным Холмам, потому что трава там погуще, привес у бычков станет больше и осенью ты неплохо заработаешь. Вот это и есть твои творческие планы.

— Если все это так, джентльмены,— сказал Мартин,— то сдается мне, что режиссеры соображают не хуже нашего брата.

У входа в салун. Билли снова выстрелил из окна.

— Третий выстрел! — с отчаянием воскликнул ковбой с порванным воротом. Сорвал с себя пояс с кольтом, кинул контролеру.— Вот все, что у меня есть. Подавись, кровосос!

Бобби ловко поймал пояс и тут же посторонился.

— Пожалуйста, проходите, мистер Томсон.

Мимо коновязи, крадучись, пробирался индеец с орлиным носом чудовищных размеров. Воспользовавшись тем, что контролер отвернулся, индеец стрелой метнулся к салуну и взобрался на крышу.

Салун. Здесь было уже темно, на экране шли титры. Томсон искал себе место.

— Что за манеры, Томсон. Входите в зал после третьего выстрела,— проворчал недовольно Мартин, пропуская его на свободное место.

— Мартин, если хочешь, поставь мне «фонарь». Я даже прошу тебя. Очень нужно. Для моей старухи,— шепотом попросил его Томсон.

— Вы с ума сошли, Томсон. Как я могу ударить человека?! Смотрите лучше, не мешайте,— и Мартин вновь повернулся к экрану.

Спустя часа два по улице, горланя песню и поминутно прикладываясь к бутылке виски, шел пьяный Дэнли. С крыши салуна бесшумно спрыгнул индеец с орлиным носом, отвязал первую попавшуюся лошадь, вскочил на нее и умчался. Дэнли этого не заметил.

В салуне царило безмолвие. Ковбои сидели тихие, как ноябрьские дети, и о чем-то грезили. Несколько парней за стойкой задумчиво потягивали молоко. Бармен, смахивая обильные слезы, вытирал стаканы. В углу за столиком сидели Фёст и Диана. Диана нежно гладила правую руку Фёста.

— Какая рука,— с любовью шептала она.— Она словно создана для того, чтобы крутить ручку проектора.

Фёст смущенно улыбался. Из противоположного угла пастор пожирал Диану глазами.

Ногой открыв дверь, вошел Дэнли и плюхнулся за стол к Билли. Столик качнулся, молоко из стакана Билли брызнуло на куртку.

— Вы что-то сказали? — с надеждой спросил Дэнли.

Вытирая белоснежным батистовым платком куртку, Билли безмятежно покачал головой.

— Значит, вам нечего мне сказать? — напрашивался Дэнли на ссору.

Билли сложил платок треугольничком, засунул в нагрудный карман куртки и утвердительно кивнул.

— Настоящему мужчине всегда есть что сказать!

Билли пожал плечами.

— Если, конечно, он настоящий мужчина! — стоял на своем Дэнли.

Билли любезно улыбнулся ему.

— Мистер Кинг, ваш бифштекс,— поставил перед ним тарелку человек с кухни.

— Благодарю вас.— Но не успел Билли приняться за еду, как Дэнли нарочито медленным движением столкнул тарелку на пол.

— Сэр, это был ваш бифштекс! Ха-ха-ха,— рассмеялся Дэнли.

— Гарри! — вскочил Билли.

Бармен ожил, схватил счеты.

— Я тебя слушаю, Билли! — глаза его загорелись надеждой.

Но Билли уже взял себя в руки.

— Благодарю вас, сэр, что вы напомнили мне об этом,— сердечно поблагодарил он Дэнли. Нагнулся, поднял с пола бифштекс, сдул с него пыль и положил обратно на тарелку.

— Билли, ты что-то хотел сказать? — отчаянно закричал бармен.

— Я хотел сказать, Гарри, что давно пора подавать к ужину вилки,— спокойно заметил Билли.— Джентльмену не пристало есть с ножа.

Бармен за стойкой сник. Дэнли, разуверившись в возможности завязать ссору, вытащил бутылку виски и отпил из горлышка.

— Простите, сэр, но я позволю себе заметить, что вы находитесь в месте, где демонстрируют фильмы,— весьма вежливо сказал Билли.— У нас не принято распивать спиртные напитки, а тем более приносить их с собой.

— Да пошел ты к черту со своими фильмами! — рявкнул Дэнли.— Этот дерьмовый синематограф превратил вас в трусливых мулов!

— Я не ослышался, сэр? Вы сказали «дерьмовый синематограф»?!

— Да, я сказал «дерьмовый синематограф» и «трусливые мулы»!

— Мулов я прощаю вам. Но только мулов,— сказал Билли и встал.— Не будете ли вы столь любезны, сэр, оказать мне услугу?

— Наконец-то! — вскочил Дэнли и засучил рукава.

— Не здесь,— остановил его Билли.— Мне не хотелось бы осквернять это место.

Они направились к выходу. Не успели двери закрыться за ними, как тут же послышались выстрелы. Затем пауза, последний выстрел — и тишина. Ковбои с тревогой смотрели на покачивающиеся двери, Фёст даже привстал от волнения — Билли все очень любили.

Вошел Билли, пряча на ходу кольт в кобуру.

— Он не любил синематографа! — объяснил он друзьям.

Был прекрасный солнечный день. После воскресной проповеди пастора ковбои с семьями выходили из храма. Бармен задержался у исповедальни.

Фёст и Диана ехали верхом по прерии. Рука Дианы была в руке Фёста. Пели в траве птицы, журчала в реке вода, и небо было голубым и чистым, как мысли наших возлюбленных.

— Джонни,— сказала Диана,— я хочу, чтобы у нас был бэби. Сегодня, сейчас.

— Это невозможно, дорогая,— улыбнулся Фёст.— Всему свое время. Сначала нам нужно пожениться.

— Ты обманываешь меня, Джонни. Ты не хочешь бэби. В твоих фильмах люди целуются,и через минуту у них появляется бэби. А мы с тобой уже столько целовались.

— Видишь ли, дорогая, как бы тебе объяснить,— Фёст оказался в затруднении.— Это монтаж, понимаешь? Люди целуются, проходит время — это может быть месяц или год — потом они женятся, проходит еще время,— Фёст посчитал на пальцах,— и у них появляется бэби. Но в синематографе все это время выбрасывают и делают монтаж: поцелуй — свадьба — бэби.

— О, Джонни, я хочу, как в синематографе! Прошу тебя, сделай монтаж.

— Ий-яя! — раздался вдруг клич. На вершине холма появились индейцы на лошадях.

— Команчи! — крикнула Диана. Они с Фёстом повернули коней и дали шпоры. Индейцы бросились за ними.

Исповедальня. Бармен шепчет в забранное занавеской окошко, по другую сторону которого сидит пастор:

— ...Я меж двух огней, отец мой. Разум твердит: пока ты не разорился вконец — прогони Фёста. Но сердце, слабое сердце противится. Я уже отравлен синематографом. Фильмы заменили мне все. Совета прошу, отец мой!

— Сын мой,— сказал пастор торжественно,— внимай голосу сердца, ибо господь говорит с тобой через него!

— Но ведь тогда я разорюсь! — воскликнул бармен. Лихорадочно порылся в кармане, вытащил купюру и просунул в щель занавески.

Купюра исчезла, и пастор еще более торжественно объявил:

— Слушай, сын мой, голос разума, ибо господь наградил тебя им, чтобы ты мог услышать его!

— Значит, прогнать Фёста? А как же с фильмами, пастор? — заныл бармен.— Неужели я их больше никогда не увижу?

Занавеска отдернулась, появилось разгневанное лицо пастора.

— Ты думаешь, за какие-то десять долларов господь будет терпеть твои колебания?! Вон отсюда!

Погоня индейцев продолжалась. С торжествующими криками они нагоняли Диану и Фёста. Скакавший впереди воин богатырского сложения — на обнаженной груди у него было вытатуировано солнце — уже раз бросал лассо, но оно скользнуло по крупу жеребца Фёста.

Яростно нахлестывали лошадей беглецы, и им удалось оторваться от преследователей, но тут, к несчастью, жеребец Фёста сломал ногу. Фёст перелетел через его голову и рухнул наземь. Диана соскочила со своей кобылы и подвела ее Фёсту.

— Возьми мою Пэгги, любимый!

— Беги, Диана, беги! Я задержу их! — подхватив Диану на руки, Фёст посадил ее обратно на лошадь.

— Нет, Джонни, нет! Я не смогу жить без тебя!

— Прощай! — Фёст хлестнул кобылу. Та с места взяла галопом, а Фёст побежал навстречу преследователям.

С гиканьем закружились они вокруг него. Воин с солнцем на груди бросил лассо.

Очередь у билетной кассы бурлила, возмущаясь задержкой сеанса.

— Мисс Диана. Пора открывать! — стучал кто-то в окошко.

Вдруг раздался топот копыт, и к салуну на взмыленной лошади подлетела Диана.

— Фёст! Команчи! — еле выговорила она и рухнула без чувств на руки к Стаффи.

Из салуна выскочил Билли и бросился к коновязи.

— Билли, я с тобой! — выбежал из очереди Хьюберт.

Стаффи молча передал Диану на руки пожилому джентльмену с сигарой и тоже заспешил к лошадям. Его примеру последовали и остальные ковбои. Бармен выкатывал из салуна пулемет.

— За Фёста,— шептал бармен,— я на смерть пойду.

В конце улицы послышались выстрелы, вздыбилось облако пыли, и из него выскочил всадник со стрелой в спине.

— Команчи вышли на тропу войны! — крикнул он и упал замертво.

...Улицу запрудили индейцы. Издавая свой боевой клич: «Ий-яя!» и потрясая томагавками, они стремительно приближались.

— Все в салун! Быстро! — крикнул Билли.

Ковбои укрылись за стенами салуна, забаррикадировали двери.

— Гарри, ты со своей машинкой на чердак! — командовал Билли.— Мистер Этвуд,— пожилому джентльмену с сигарой,— отнесите Диану в заднюю комнату. Стаффи и Хью, вы берете на себя эти окна. Мартин, проектор под стойку, отвечаешь за него головой. Джонсон, ход с кухни на тебе.

В окно влетела стрела и вонзилась в стену над макушкой Билли.

— О'кей! — сказал он.— Это как раз то, что мне нужно.— Он повесил на стрелу шляпу и стал возле окна.— За работу, джентльмены! — и открыл стрельбу.

Индейцы засыпали салун стрелами, разносили пулями в щепы ставни, но пулемет бармена не давал им приблизиться. Вождь племени с серебряным долларом в ухе и удивительно бесстрастным лицом молча показал жене пальцем на торчащий из окошка чердака ствол пулемета.

С распущенными волосами цвета воронова крыла, подобно фурии, пронеслась индианка мимо салуна, накинула лассо на пулемет и сдернула его на землю. Команчи ликующими возгласами встретили это событие, а вождь — на лице его не дрогнул и мускул — без слов поднял большой палец.

— Чертова баба! — выругался Хьюберт.— Теперь нам крышка.

— Хью, как можно так отзываться о бабе,— укорил его Билли.— Сейчас я ее сниму,— он поднял кольт, но рука вдруг опустилась. Билли сделал еще одну попытку — результат был прежний.— Нет, не поднимается рука на женщину,— с явной радостью сказал он и в следующую секунду метким выстрелом снял с лошади индейца.

Джонсон сделал последний выстрел и спрятал кольт в кобуру.

— Джентльмены, я пас. У меня вышли патроны.

— У меня тоже,— сказал Мартин.— Сдается мне, джентльмены, что нам придется расставаться со своими скальпами. Жаль, я привык к своей прическе.

— Зато теперь удастся сэкономить на стрижке,— поддержал его мужественную шутку Хью, рассматривая на просвет пустой барабан кольта.

— Значит, я опять остался в накладе,— проворчал Стаффи, снимая шляпу и вытирая лысину.

— Джентльмены, — закончил стрельбу Билли, — если я о чем-то и сожалею, то только о том, что мне не придется больше увидеть экрана. Вряд ли на небесах крутят фильмы.

— Если только мистер Фёст уже не там,— заметил спустившийся с чердака бармен.

— В таком случае, джентльмены, поторопимся. Не хотелось бы опоздать на небесный сеанс. — Билли ударом ноги распахнул дверь.

Один за другим выходили ковбои на улицу. Команчи на лошадях окружили их. Вождь выступил вперед, оглядел ковбоев.

— Я не вижу среди вас женщины. Бледнолицей, с волосами подобно утренней заре.

Ковбои молча переглянулись.

— Среди нас не было женщины,— сказал Стаффи.

Томагавк вождя плашмя опустился на голову ковбоя. Стаффи упал.

— Ложь не к лицу воину,— бесстрастно сказал вождь и кивнул двум индейцам. Те спешились и вбежали в салун.

Билли рванулся вперед. Вождь пришпорил коня, тот взвился на дыбы и отшвырнул Билли назад.

— Эх,— сказал Хьюберт,— хотя бы один патрон. Уж я бы не промахнулся в эту раскрашенную обезьяну.

Команчи угрожающе зашумели. Вождь жестом успокоил их.

— Я прощаю бледнолицему его слова! — величественно сказал он.— Он мог не слышать о сэре Чарлзе Дарвине и не знает, что обезьяна наш общий предок.

— Вот так,— горько усмехнулся Джонсон.— Учи их после этого грамоте.

В салуне послышался шум, звуки ударов, и в дверь вылетел пожилой джентльмен.

— Джентльмены, я сделал все, что мог... Эх...— он поник, сгорбился, сигара выпала у него изо рта.

Команчи вывели из салуна Диану и подвели к вождю. Диана обожгла его взглядом, полным презрения к смерти.

— Если он дотронется до нее хоть пальцем, я перегрызу ему глотку,— прошептал, напрягшись, Билли.

Вождь махнул томагавком в сторону кассы.

— Ты сидишь в этой будке? — обратился он к Диане.

Диана молчала.

— О, мой вождь, это она! Я видел ее прошлой луной! — воскликнул индеец с орлиным носом чудовищных размеров.

Вождь спешился, подошел к Диане. Та не шелохнулась. Билли пригнул-

ся, готовый к прыжку. Подались вперед и остальные ковбои.

Вождь поднял правую руку с томагавком... переложил его в левую, а освободившейся вырвал из своего уха доллар и протянул Диане.

— Два билета на дневной сеанс,— сказал он.— Для меня и моей скво,— и показал на скромно держащуюся позади жену.

Напряжение среди ковбоев спало.

— Сдается мне,— сказал Мартин,— что парни приехали посмотреть кино.

— О'кей, тогда все в порядке, и я еще немного поношу свой скальп,— довольно ухмыльнулся Хьюберт.

Диана вдруг швырнула доллар в лицо вождю и забарабанила кулачками по его груди.

— Ты!.. Убил Фёста и еще издеваешься над нами!

— Женщина! — отшвырнула Диану супруга вождя.— Не смей дотрагиваться до моего мужа!

Вождь сделал знак одному из команчей. Отойдя в сторону, тот присел на корточки, достал из-за пазухи две палочки, обмотал тетиву лука вокруг одной из них и стал быстро вращать палочку.

Ковбои мрачно следили за его действиями.

— По-моему, сеанс отменяется, и нам всем скоро будет очень жарко,— сказал Стаффи.

Палочка в руках индейца задымилась, он приложил к ее основанию пук сухой травы и стал дуть на него. Вспыхнуло пламя, и тогда индеец завалил его зеленой травой. К небу пополз столб дыма.

— Смотрите! — воскликнул пожилой джентльмен.

На ближайшем холме тоже поднялся столб дыма, а секундой позже из-за вершины появилось нечто вроде закрытого со всех сторон паланкина, который несли четверо индейцев.

— Хотел бы я знать, что за штуку они сюда тащат,— сказал Билли.

— Похоже на гильотину,— сказал Хьюберт.

— После «сэра Чарлза Дарвина» я могу ожидать от них и электрического стула,— горько усмехнулся Джонсон.

Мерно покачиваясь, паланкин приближался. Один из команчей снял с лошади какой-то рулон и раскатал его от дверей салуна. Это оказалась ковровая дорожка, сотканная из луговых трав.

Во двор внесли паланкин. Носильщики опустились на колени и бережно поставили его на землю. Вождь команчей преклонил колено. Его примеру последовали все соплеменники. Сопровождающий паланкин молодой индеец с солнцем на груди торжественно откинул занавеску. Внутри паланкина неподвижно сидел Фёст с закрытыми глазами.

— Джонни! — раздался отчаянный крик Дианы.

Фёст вдруг встрепенулся, открыл глаза и вышел из паланкина.

— Укачало,— смущенно улыбнулся он.

Ковбои облегченно вздохнули. Диана повисла у Фёста на шее.

— О, мой любимый! Ты невредим! Я не верю глазам своим!..

Послышался какой-то скрежет, но Фёст, к сожалению, не обратил на него внимания. И напрасно. Потому что это пастор, выглядывавший из-за угла, скрежетал зубами от ревности.

— Успокойся, дорогая,— обнял Диану Фёст.— Команчи просто пригласили меня в гости. Они просили организовать для них внеочередной сеанс. Прошу вас! — показал Фёст команчам на салун.

— Нет! Никогда! — закричал вдруг пожилой джентльмен с сигарой.— Никогда я не сяду в один ряд с индейцем!

— Мистер Этвуд! — укоризненно сказал Фёст.— Синематограф не знает границ и рас — перед экраном все равны. Проходите, о, граждане команчи, в нашем салуне нет белых и цветных — есть только зрители!.. Бобби,— бросил он контролеру,— сегодня бесплатный вход.

— Вот уж не знал, мистер Этвуд, что вы расист. Стыдно! На дворе XX век! — прошел мимо Билли.

— Но во времена моей молодости...— пробормотал растерянно пожилой джентльмен.— А! — махнул рукой и поспешил в салун.

Вождь команчей и его скво входили в салун.

— Папа, а я? — окликнул вождя могучий индеец с солнцем на груди.

— Мал еще,— величественно бросил отец.

— Да, мал,— заныл сын.— Как на тропу войны, так не мал, а как в кино...

— Постыдись, Белое Перо. Тебе же еще нет шестнадцати весен,— вождь удалился в салун.

Салун. Билли вносил со двора коробки с лентами, Фёст налаживал проектор. Бармен подошел к своему месту в первом ряду, но оно было уже занято вождем.

— Это мое место! — сказал недовольно бармен.

Вождь даже не удостоил его взглядом, а скво молча показала ему томагавк. Чертыхнувшись, бармен ушел во второй ряд, прямо за вождем.

Фильм начался, но бармен ничего не видел. Мешали перья на головном уборе вождя.

— Чиф, снимите эту штуку,— наклонился бармен к плечу вождя.— Мне ничего не видно.

Вождь не шелохнулся — не мог оторваться от экрана. Гарри застонал от злости. Сидеть в зале и ничего не видеть!

— Ты просил у меня совета,— услышал бармен сзади шепот пастора.— Прогони Фёста, иначе он разорит тебя. Немедленно прогони!

Не отвечая, бармен вновь завертелся. Он то привставал, то сгибался в три погибели, пытаясь увидеть экран в щелочку меж стульев, то откидывался далеко вбок.

— Еще раз шелохнешься — пристрелю! Мешаешь! — сидящий рядом ковбой, увлеченный фильмом, упер бармену в бок кольт.

Бармен чуть не взвыл от отчаяния. Умирать от жажды возле источника!

— Прогони Фёста, иначе разоришься! Прогони Фёста! — продолжал шептать сзади пастор.

— Стоп! Остановите! — вскочил вдруг бармен.— Прекратите сеанс!

Фёст остановил проектор, в салуне загорелся свет.

— В чем дело, мистер Мак-Кью? — спросил Фёст.

— Я не позволю! Вы не имеете права! Все смотрят, только я один... Мало того, что я терплю убытки, так теперь и посмотреть не дают...

— Гарри, объясни толком, чего ты хочешь? — спросил Билли.

— Он хочет сказать,— встал пастор,— что отказывает мистеру Фёсту в аренде помещения. Не так ли, Гарри?

В салуне наступила тишина. Все повернулись к Гарри. Он понял, что должен, наконец, решиться. После мучительной борьбы разум победил сердце.

— Да! Да! Да! — выкрикнул он отчаянно и рухнул на стул.

— Но мистер Мак-Кью...— начал было Фёст.

Возмущенные голоса ковбоев заглушили его слова:

— Какого дьявола! На самом интересном месте! Линчевать его!

— Джентльмены, спокойно! — поднял руку Билли.— Гарри, на два слова,— пригласил он его в заднюю комнату.

— О, бледнолицый брат мой,— наклонился вождь к соседу,— скажи, не собирается ли синематограф обратиться к жизни команчей? У меня есть потрясающий сюжет.

Из задней комнаты послышался звук, будто упало что-то тяжелое. Секундой спустя вышел бармен в низко надвинутой на глаза шляпе.

— Джентльмены,— сказал он с кривой улыбкой,— никогда не знал, что у вас так плохо с чувством юмора. Я пошутил. Это была шутка. Мистер Фёст, прошу вас, продолжайте сеанс.— Бармен вернулся на место.

— Гарри, сними шляпу,— попросил кто-то.

Бармен снял. Под глазом у него мерцал огромный синяк.

Поздний вечер. В салуне полутьма, зрители давно разошлись. Бармен за стойкой подсчитывал на счетах убытки:

— Не куплено пятьдесят бутылок виски. Минус триста долларов. Не разбито восемь стульев и два стола. Минус девяносто долларов. Стены целы, балки тоже. Итого, убыль за сегодняшний вечер шестьсот долларов. Куплено: семьдесят две бутылки молока. Плюс двенадцать долларов тридцать центов.

Бармен задумался над результатом. Слеза капнула на счеты. Бармен поднял глаза к проектору в углу, тяжело вздохнул. Тронул синяк под глазом, сморщился от боли. Погасил свет над стойкой, разбитой походкой вышел во двор к сарайчику, отпер его. На стеллажах вдоль стен громоздились коробки с фильмами будущих сеансов. Бармен любовно гладил бока коробок и плакал. Затем вытащил из кармана флягу и начал обливать коробки. Слезы душили Гарри, он шмыгал носом, кривил губы от душевной боли, но лить не переставал.

Опустошив флягу, Гарри вышел из сарайчика, запер двери на замок, достал сигару, раскурил, глубоко, как перед смертью, затянулся и... кинул сигару в окошко. Негромкий хлопок — и красноватый свет выбился из-под порога сарая. Бармен, не оглядываясь, ушел в салун. И только по опущенным плечам, поникшей скорбно голове можно было догадаться, как тяжело ему достался выбор.

Днем, когда ковбои были на работе, пастор в храме клал с амвона хулу на синематограф. Аудиторию составляли женщины и девушки.

— ...И говорю я вам! — гремел голос пастора.— Воистину сбылись пророчества святого Иоанна Богослова: «Когда же окончится тысяча лет, сатана будет освобожден из темницы своей, и выйдут обольщать народы, находящиеся на четырех углах Земли, Гог и Магог». Исчадие разврата и порока, богопротивное орудие сатаны — синематограф! — черно-белой геенной спалит ваши души, лишит вас крова, развеет прахом по пустыне...

— Миссис Томсон,— повернулась заинтересованно одна из прихожанок к соседке, могучей грудастой женщине.— Я не расслышала, он сказал — исчадие разврата?

— Да, и порока,— миссис Томсон была вся внимание.

— ...Я видел это,— продолжал пастор с пафосом,— и разум мой был помрачен. Прилюдно, не под покровом ночи, не за глухими стенами и запорами, а с белой простыни дщерь человеческая даровала мужчине свой поцелуй. И кому?! Не мужу, связанному с ней браком небесным, не брату единоутробному, не отцу престарелому, породившему ее, а...— пастор умолк.— Нет, не могу, стыд сковывает уста мои.

— Продолжайте, пастор, продолжайте! — как одна закричали прихожанки и громче всех девицы на выданье.

— Прости меня, боже,— прошептал пастор,— ...а избраннику сердца! — эффектно закончил он.

Шум в храме поднялся неописуемый. Все повскакали с мест, стали что-то кричать друг другу, размахивать руками. Одна лишь миссис Томсон оставалась спокойной. Но это было кажущееся спокойствие. Грудь ее высоко вздымалась, крупно очерченные ноздри трепетали, и вся она была во власти неведомых ей дотоле волнений.

Пастор поднял руку, останавливая шум.

— И вы думаете, содрогнулись сердца ваших мужей и братьев,— вопросил пастор,— отвернули они очи от этого непотребного зрелища, восстали и прогнали они слугу диавола — мистера Фёста?!

— Как же, отвернется мой Уилли,— хихикнула соседка Томсон.

— Нет, и тысячу раз нет! Поэтому я говорю вам: женщины, в ваших руках судьба рода людского! Вас призывал апостол Павел в послании своем к Титу: «Быть целомудренными, чистыми, попечительными о доме». И если дорог вам ваш дом — идите и прогоните богомерзкого искусителя Фёста с его синематографом. Спешите, женщины!

Салун. Ковбои в ожидании сеанса потягивали за стойкой молоко. Среди них и мистер Томсон. Воротник рубахи его пока цел. Бармен, уставясь на часы, механически трет одно и то же место на стойке. Видно, что он очень нервничает. По лестнице со второго этажа спустилась Диана с пачкой билетов и прошла в кассу.

Снаружи донесся шум. По улице, потрясая кулаками и что-то крича, шла толпа женщин. Впереди вышагивала миссис Томсон. Лицо ее было сурово, губы крепко сжаты. Над головой она несла плакат.

— Сдается мне, что это похуже нападения индейцев,— приблизился к окну Мартин.

Из переулка вышел Фёст. Заметив его, миссис Томсон решительно свернула к нему, женщины ринулись за нею, и Фёст пропал в толпе.

— Похоже, надо идти его спасать.— Билли направился к выходу.

Но было уже поздно.

Когда Билли вышел из салуна, женщины на руках внесли во двор Фёста, скандируя: «Хо-тим в ки-но, хо-тим в ки-но». Миссис Томсон возбужденно потрясала плакатом: «Женщина тоже зритель. Да здравствует эмансипация!»

— Билли, заряжай проектор! — крикнул Фёст.

Билли побежал к сарайчику за коробками. Бармен, дрожа всем телом, полез под стойку. Там уже сидел Томсон, держась за ворот рубашки.

— Жена сейчас убьет меня,— сказал Томсон.

— А Билли меня! — сказал бармен.

— Спасите меня! — произнесли они одновременно и укрылись в объятиях друг друга.

— Джонни! — раздался вдруг отчаянный крик Билли.

Фёст бросился на зов. Билли стоял возле сарая. Стены его почернели от огня, обуглились. Фёст тронул рукой дверь... и вдруг весь сарай мягко, без единого звука осел, превратился в груду пепла. На металлических стеллажах стояли покореженные огнем коробки с фильмами.

— Я убью его! — взревел Билли и бросился было в салун, но Фёст остановил его. Взял одну из коробок, открыл. Лента внутри была целым-целехонька. То же самое было и в других коробках.

— Произведения искусства не горят, Билли,— улыбнулся пораженному другу Фёст.— Особенно, если они на пленке фирмы «Свема»!

Женщины, индейцы и ковбои уже сидели перед экраном. Гробовщик в последнем ряду лихорадочно что-то строчил в блокнот. Томсон, прощенный супругой, примостился рядом с ней. Билли заглянул под стойку и поманил бармена пальцем.

— На два слова, Гарри.

— Мне и здесь неплохо,— отказался бармен.

— Гарри, ты же не собираешься просидеть весь сеанс под стойкой,— ласково укорил его Билли.

— Билли, сеанса не будет,— с искренней печалью сказал бармен.

— Будет, Гарри, будет. Эта пленка не горит.

— Не может быть! Ой! — вскочив, бармен ударился головой о стойку.— Билли, если бы ты знал, как я счастлив. Я так переживал. Ты ведь знаешь, как я люблю фильмы,— вылез он из-под стойки.

— Конечно, знаю, дружище,— Билли увел его в заднюю комнату.

В салун вошли вождь команчей с супругой и сели в первом ряду. Из задней комнаты, лучезарно улыбаясь, вышел бармен. Счастливее его человека на свете сейчас не было. Радостное настроение Гарри не омрачал даже новый синяк под вторым глазом. Бармен прошел к своему месту и увидел на нем вождя.

— Ничего, ничего, сидите.— Бармен сел во второй ряд, за вождем.

Погас свет, на экране появились титры. Бармен достал из-за пазухи ножницы, в два щелчка отсек перья на голове у вождя — тот даже не шелохнулся — и удовлетворенно откинулся на спинку стула. Теперь ничего ему не мешало наслаждаться фильмом.

На экране закрывающаяся диафрагма скрыла поцелуй возлюбленных. Зажегся свет. Женщины и девушки бурно аплодировали, у многих лица были в слезах.

— Подлец я, подлец! — клял себя шепотом бармен.— Как у меня могла подняться рука на такое искусство!

— Неплохая картина,— делился с женой вождь.— Но не кажется ли тебе, о, Ветка Дикой Яблони, что у белых кризис сюжета?

— О да, мой муж. Представляю, как выглядели бы на экране те истории, которые ты мне рассказываешь по ночам.

— Я только сейчас поняла, как плохо мы с тобой жили,— сказала супругу миссис Томсон.— Прости меня, если можешь.

— И ты меня прости, Мэгги. Я купил абонемент до конца года. А деньги я спер у тебя из чулка,— признался муж, на всякий случай крепко держа ворот рубашки.

— И правильно сделал, милый,— одарила миссис Томсон его ласковым взглядом.— Купи и мне.

Распахнулась дверь, в салун в ночной рубашке и с горшком в руке вошел малыш лет трех.

— Челтова семейка — в кино смылись! — направился он к супругам Томсон.— Кто-нибудь собилается укладывать меня спать или нет?!

Ночь. В храме темно. Дрожат слабые огоньки свечей перед ликами святых. Из исповедальни доносится шепот. Враги Фёста готовились нанести ему окончательный удар.

Комната Дианы. Диана в ночной рубашке перед зеркалом расчесывает свои длинные белокурые волосы. Раздается стук в дверь.

— Входи, Кончита.

— Наш экран... то есть, я хотела сказать, вечно путаю, ваша простыня, мисс,— вошла служанка со сложенной простыней.

— Спасибо, Кончита. Можешь идти, я сама постелю.

— Буэнос тардес, мисс,— пожелала ей спокойной ночи служанка.

Диана заперла за ней дверь, постелила простыню, любовно разгладила ее, легла и задула свечу.

Городок спал. Из храма вышли двое. Лица их от подбородка до глаз были повязаны черными платками.

Салун. В окно светит луна. На полу, подстелив попону, спит возле проектора Билли. Руку с кольтом он подложил под голову. Рядом, как огромные серебряные монеты, стоят в стопках коробки с фильмами — Билли взял охрану в свои надежные руки.

Скрипнул во дворе гравий под чьими-то ногами, в окне появились две пары зловещих глаз над черными платками и тут же исчезли.

Две темные фигуры обошли салун и остановились возле двери черного хода. Одна из них достала ключ и отперла дверь. Неизвестные вошли в салун, на цыпочках прокрались мимо храпящего Билли и стали подниматься на второй этаж. Возле комнаты Дианы они остановились.

— От этой комнаты у меня нет ключа,— сказал первый неизвестный.

Его спутник снял с груди серебряный крест и, действуя им, как отмычкой, в два счета расправился с замком. Они вошли в комнату. Лунная дорожка наискось пересекала кровать со спящей Дианой.

Первый неизвестный зашел с одной стороны кровати, его спутник с другой. Взявшись за углы одеяла, они сняли его с Дианы. Первый при этом скромно глядел в сторону, отвратительный огонь вожделения загорелся в глазах второго. Он стал срывать с себя одежду.

— Отец мой, остановитесь. Мы пришли сюда не за этим,— сказал первый.

— Да, да, конечно.— Второй с трудом взял себя в руки.

Нагнувшись над Дианой, первый с величайшей осторожностью просунул под нее руки и приподнял. Второй стащил с постели простыню. Первый вновь опустил Диану на кровать и укрыл одеялом, заботливо подоткнув его со всех сторон. Второй, пожиравший Диану глазами, громко скрежетал зубами от вожделения.

— Тс-с-с.— Первый взял второго за руку и чуть ли не силой повел к выходу. У порога второй рванулся назад, но первый удержал его.

По высокому берегу озера, оттеняясь черными фигурами на лунном небе, шли пастор и бармен. Ветер рвал простыню из рук пастора, хлестал ею по лицу тащившего позади огромный камень бармена.

Они остановились над обрывом. Завернули камень в простыню и, раскачав, бросили в воду. Пастор перекрестил разбежавшиеся круги.

— Аминь! Теперь-то Фёст уберется отсюда, и моя паства вновь обратит свое лицо к богу, а не к этому греховному куску полотна.

— Не знаю, отец мой, не знаю,— сказал задумчиво бармен и вдруг заплакал.

— Что с тобой, сын мой? — спросил пастор.

— Деньги, проклятые деньги! Что вы делаете с человеком! — горько воскликнул бармен и быстро пошел прочь.

Зловещая темнота царила в ущелье Одинокого Койота. Завывал ветер. Острые зубцы скал впивались в низкое небо, по которому неслись черные тучи. Рыдая и стеная, бармен ехал узкой тропинкой над пропастью.

От скалы впереди отделилась фигура всадника. Это был сам Черный Джек.

— Зачем ты искал меня, Гарри Мак-Кью?

— Черный Джек, что ты можешь сделать за деньги? — спросил бармен.

— За деньги я могу сделать все! — был ответ.

— Будь проклята страна, где за деньги можно сделать все! — и с этими горькими словами бармен швырнул к ногам Черного Джека бумажник.— Здесь тысяча долларов! Мне нужна жизнь человека по имени Фёст.

Жеребец Джека поднял зубами бумажник и передал хозяину.

Луч солнца разбудил Диану. Она сладко потянулась.

— Мисс Диана,— постучала в дверь служанка.

Накинув пеньюар, Диана открыла дверь. Вошла Кончита с подносом, на котором стояли кофейник и маленькая чашечка.

— Буэнос диас, мисс Диана.

— Доброе утро, Кончита.— Диана направилась к окну открыть его и вдруг услышала позади себя звон разбитой посуды.

Выронив поднос, Кончита замерла у постели. Губы служанки дрожали.

— Наш экран! — еле выговорила она, глядя на оголенный матрас.— Украли! Мистер Фёст! — бросилась она с криком к двери.

Диана зажала служанке рот.

— Тише, Кончита, тише. Без паники.— Она закрыла дверь, опустилась в кресло, задумалась.

— Санта Мария, к ногам твоим припадаю,— горячо молилась Кончита в углу.— Ты ведь знаешь, во всем городе нет ни одной простыни. Сотвори чудо, Санта Мария...

— Кончита! — встала решительно Диана.— Не время молиться!

Диана и Кончита вошли в конюшню. Белая кобыла Дианы приветствовала хозяйку ржанием. Диана обняла ее голову, прижалась щекой, ласкала роскошную ухоженную гриву.

— Прости меня, Пэгги! — прошептала девушка. — Кончита!

Служанка вложила ей в руку ножницы. Прядь за прядью состригала Диана гриву в подставленный Кончитой передник. Кобыла прядала ушами и косила глазом на хозяйку.

— Хэлло, Билли. Ну как, все в порядке? — вошел Фёст в салун.

— Джонни, если я за что-то берусь — я это делаю! — встал Билли с попоны.— Можешь проверить, все на месте.

— Доброе утро, джентльмены,— в салуне появился гробовщик в своей неизменной черной паре.— Мистер Фёст, вы меня помните?

— Ну как же, конечно. Вы гробовщик. Бывший философ.

— О, сэр, и это уже в прошлом. С тех пор как в нашем городе появился синематограф, жители стали весьма неохотно расставаться с жизнью, и я ока-

зался без работы. Но должен вам признаться, меня это радует. Мистер Фёст, вы кудесник, вам удалось осуществить мечту моей юности. Я замечаю в нашем обществе разительные перемены. Поднялась нравственность, упала преступность, в людях появилась тяга к культуре. Поистине синематограф оказался более действенным средством, чем философия Гегеля и Канта.

— Кант, Кант. Слыхал я такое имя,— пробормотал, вспоминая, Билли.

— Вот видите! — воскликнул обрадованно гробовщик. — Даже простой ковбой уже интересуется философией!.. Мистер Фёст, у меня к вам небольшой разговор,— отвел он его в сторону.

Билли остался на месте, мучительно о чем-то размышляя. Вошел Стаффи.

— Стаффи, ты не помнишь парня по имени Кант? — спросил Билли.

— Еще бы не помнить! Лихой был погонщик.

— А почему он назвал его философом? — недоумевал Билли, глядя вслед гробовщику.

— ...И так как я остался без работы, меня посетила великолепная идея,— делился с Фёстом гробовщик.— Организовать в нашем городе выпуск журнала под названием, ну, скажем, «Синема». Он будет посвящен исключительно проблемам синематографа. Я просмотрел почти все фильмы, у меня скопились кое-какие мысли,— похлопал он по толстенному блокноту,— и, думаю, народу они будут небесполезны. Как вы относитесь к моей идее, мистер Фёст?

— Признаться, для меня это как-то неожиданно.

— Понимаю, вас смущает моя профессия. Но если философ стал гробовщиком, то почему бы гробовщику не стать критиком. Согласитесь, ведь в этом что-то есть!

Фёст весело рассмеялся:

— А в самом деле, почему бы и нет.

Комната Дианы. Сидя перед деревянной рамой, Диана ткала новую простыню из волос своей белой кобылы.

— О, мисс, вы не успеете кончить,— плакала рядом Кончита.— До сеанса остался всего час.

— Должна успеть! — твердо произнесла Диана.— Иначе... — она вытащила кольт и положила рядом с собой.— Я не переживу позора.

— Нет, мисс, нет! Вы этого не сделаете! Прошу вас! — упала перед ней на колени служанка.

— Молчи, Кончита. Девушка, которая не уберегла для своего будущего мужа самое дорогое, что есть у нее, заслуживает смерти.

Салун постепенно заполнялся. Сиротливо темнела стена без простыни. Пастор, сидя в темном углу, довольно поглядывал на бармена. Тот был хмур и молчалив.

— Мистер Фёст, у меня есть предложение, — продолжал гробовщик.— Касающееся лично вас. Я заметил, ваше имя чрезвычайно популярно уже не только в нашем городе, но даже в штате. Вы никогда не подумывали о выдвижении своей кандидатуры в сенат? Уверен, избиратели с радостью отдадут вам голоса.

— Человек из синема в правительстве? — засмеялся Фёст. — Нет, сэр. Власть искусства и искусство власти — вещи несовместимые.

— Если только их не совмещает один человек. Боюсь, вы совершаете ошибку, мистер Фёст.

— Будущее нас рассудит,— пожал плечами Фёст.

Со второго этажа спустилась Кончита.

— Мистер Фёст, мисс Диана просила подменить ее в кассе. Она выйдет к началу сеанса. Если только...— Кончита резко отвернулась.

— Ей нездоровится? — встревожился Фёст.

Не ответив, Кончита убежала обратно.

— Билли, сядь пока в кассу.— Фёст поспешил наверх.

Глаза пастора радостно сверкнули. Бармен еще больше нахмурился.

— Диана, открой, Диана, это я! — стучал Фёст в дверь.

Диана не отвечала. Только руки ее над рамой забегали проворней.

— Диана, я прошу тебя! Диана! — задергал Фёст дверь.

— Джонни, возвращайся вниз. Я спущусь к сеансу,— ровным голосом, хотя давалось ей это с большим трудом, отвечала Диана.

— Диана, ты разлюбила меня! Я чувствую по твоему голосу! Открой! Хотя бы на мгновение! Я должен увидеть тебя... Открой, иначе я выломаю дверь.

— Мисс Диана, расскажите ему все! Он простит вас,— взмолилась Кончита и побежала открывать замок.

Раздался выстрел, над головой Кончиты в дверях появилось отверстие.

— Следующая твоя, Кончита! — предупредила Диана, держа кольт.

Заламывая в отчаянии руки, Кончита воззвала к Деве Марии.

За дверью вдруг послышалось тихое пение. Это с горя запел Фёст. Он пел о том, что ничто не вечно под луной. Стираются горы, мелеют океаны, проходит даже любовь.

— Я люблю тебя, Джонни,— не прерывая работы, время от времени возражала ему Диана. Разумеется, тоже песней.

Так пели они дуэтом, когда Кончита воскликнула:

— Мисс Диана!

Она развязала передник, где была конская грива, и вытрясла его над полом. Серебряной нитью сверкнул в воздухе последний волосок.

Диана взглянула на недотканную простыню. Грустно улыбнулась, взяла со столика кольт и пошла к двери. Прижавшись щекой к ней — с той стороны Фёст сделал то же самое, — Диана пропела последний куплет, затем повернулась спиной к двери, подняла кольт и приставила к виску. Кончита зажмурила глаза. Диана обвела прощальным взглядом комнату, где она была так счастлива последний месяц, надолго задержалась на высохшем букетике, подаренном ей Фёстом, и... увидела себя в зеркале.

С секунду внимательно разглядывала свое отражение, швырнула кольт в угол, подбежала к зеркалу и, забрав свои белокурые волосы пучком, схватила ножницы. Кончита бросилась к хозяйке.

— Нет! Только не это! Лучше смерть!

— Пусти, Кончита! Искусство требует жертв! — и Диана одним взмахом ножниц отсекла себе волосы.

— Диана, почему ты замолчала?! Диана, отзовись! — забарабанил в дверь обеспокоенный наступившей тишиной Фёст.

— Джонни, не отвлекай меня. У меня срочная работа,— деловито бросила Диана, вплетая свои волосы в ткань будущего экрана.

Пошатываясь, Фёст спустился по лестнице и подошел к стойке.

— Гарри, виски! Самый большой стакан!

Бармен вытащил из-под стойки бутылку виски и наполнил два стакана.

— Давайте выпьем на прощание, мистер Фёст.

— Вы покидаете нас, Гарри? — невнимательно спросил Фёст, занятый своими переживаниями.

— Нет, я остаюсь.— Гарри тяжело вздохнул и опустошил свой стакан. — Я подлец, мистер Фёст,— сказал он голосом, полным неподдельной горечи.— И если что-то еще может меня оправдать, то это то, что вокруг тоже все подлецы!

Как ни был Фёст поглощен своим горем, он все же возразил:

— Вы ошибаетесь, Гарри. Люди прекрасны.

— Мистер Фёст, вам легко так говорить. Вы скоро уйдете от нас, а мне еще долго жить в этом мире. Представляю, сколько еще подлостей я встречу, сколько я еще их сам наделаю.— Он снова налил и выпил.

В салуне вдруг стало очень тихо. Фёст обернулся. По лестнице, держа на вытянутых руках сотканную простыню, спускалась Диана. Коротко остриженные волосы ее были причесаны «под мальчика».

— Любовь моя,— подошла Диана к Фёсту.— Прими от меня этот скромный подарок к нашей свадьбе.

От переполнивших его чувств Фёст не мог произнести ни слова. Они с Дианой молча смотрели друг другу в глаза, и, похоже, слов и не надо было.

Пастор заскрежетал зубами от ревности. По лицу бармена пробежала целая гамма чувств: от радости, что он все-таки мог увидеть сегодня фильму, до глубокой печали по поводу неминуемой кончины Фёста. Печаль осталась. Бармен кивнул кому-то в салуне. Из-за столика встал незнакомец и подошел к Фёсту.

— Извините, мисс, — сказал он Диане. — Сэр,— обратился к Фёсту,— там вас спрашивает какая-то бабушка.

— А что ей нужно?

— Она боится перейти улицу и говорит, что помочь ей можете только вы.

Хотя Фёсту и не хотелось расставаться с Дианой даже на минутку, он, как истый джентльмен, согласился.

— О'кей. Диана, я тут же вернусь. Жди меня, любимая.

Вместе с незнакомцем они вышли из салуна. Билли, заподозрив что-то неладное в разговоре, обеспокоенно смотрел вслед другу.

— А где же бабушка? — спросил Фёст на улице.

— Там, за углом.

Они свернули за угол. Здесь в самом деле стояла бабушка. В длиннополой юбке, чепце, но, правда, несколько великоватая для нормальной старушки.

— Позвольте, миссис, предложить вам руку,— сказал Фёст.

Бабушка откинула чепец. На Фёста глянули холодные глаза Черного Джека. Но холод в них мгновенно сменился печалью, как только Джек узнал Фёста.

— Вот и пересеклись наши дороги, мистер,— сказал Джек.— Но, признаться, я что-то не очень рад этому.

Незнакомец, приведший Фёста, размахнулся и что было сил ударил его по уху. Фёст упал. Поднялся.

— Я вспомнил вас, сэр,— сказал он Черному Джеку.— Я еще предлагал вам место в истории.

Появившийся с другой стороны Фёста второй бандит дал ему в другое ухо. Фёст упал. Поднялся.

— Как жаль, что вы неграмотны,— снова обратился он к Джеку. — Я с удовольствием дал бы почитать вам свою любимую книгу. Мне почему-то кажется, что вы ее еще помните.

— Вот эту? — Джек вытащил из-за пазухи «Всеобщую историю кино» Жоржа Садуля.— Для того чтобы прочесть ее, я специально выучился грамоте. Теперь мы с ней никогда не расстаемся,— любовно погладил он книгу.

Третий бандит ударил Фёста под дых. На этот раз Фёст не поднимался долго. Но все же встал. Его качало, из угла рта сочилась кровь. Замерев от удивления, Джек во все глаза смотрел на Фёста. Чувствовалось, что уважение бандита к нему растет с каждой секундой.

— Так что я хотел сказать...— с трудом вспоминал Фёст.— Да, сэр, мне кажется, вам непременно надо побывать на наших сеансах. Я приглашаю вас в синема.

Выскочившая из-за угла пятерка бандитов набросилась на Фёста и устроила ему «карусель». Присоединились к ним и первые трое, лишь Джек держался в отдалении.

Вдруг один за другим бандиты отлетели в разные стороны. Это расшвырял их подоспевший из салуна Билли.

— Джонни,— нагнулся он над другом.

Но опомнившиеся бандиты перешли в атаку. И тут Билли показал, на что он способен, если его вывести из себя. «Бабушка» натянула на голову чепец, но в драку не вмешивалась.

Покончив с бандитами, Билли в сердцах бросил «бабушке»:

— Шли бы вы, бабуся... через улицу в другом месте! — поднял друга, подставил ему свое надежное плечо и потащил к салуну.

Когда они уже заходили за угол, «бабушка» вытащила из-под юбки кольт.

— Будь проклята страна, где деньги правят человеком, — сказала «бабушка» и выстрелила.

Фёст медленно опустился на землю. Под левой лопаткой у него расползалось красное пятно. Билли обернулся, но «бабушки» уже и след простыл.

Держа в руках истекающего кровью друга, Билли вошел в салун. Горестный стон, как вздох, вырвался из груди присутствовавших. Скорбным кольцом обступили они жертву наемного убийцы. Мартин сорвал с себя куртку и кинул на пол. Билли бережно опустил на нее друга. Вождь команчей сдернул с макушки новые перья и подложил под голову Фёста.

— Моя любовь! — раздался отчаянный крик.

Раненой птицей метнулась с лестницы Диана, упала перед Фёстом на колени, заломила руки, невольно подражая жестам экранных героинь. Ковбои плакали как дети. Бармен искусал себе губы до крови, сдерживаясь от рыданий. Он только сейчас до конца понял, как дорог ему этот человек и все то, что он нес с собой.

— Джонни, прости за все,— прошептал он.— О, если бы можно было начать жизнь сначала!

Фёст взглядом отпустил ему все грехи. Он умирал. Глаза его потускнели.

— Джонни, не умирай! Нет! Нет! — закричала в отчаянии Диана.

С выражением лицемерного сострадания к Фёсту подбирался пастор, готовясь причастить его перед смертью.

— Подождите, пастор,— остановил его Билли.— Джонни, скажи нам свою последнюю просьбу и, клянусь самым дорогим, что есть у нас — синематографом,— мы ее исполним!

— Скажи, о, Джонни! Мы клянемся! — хором подтвердили остальные.

Фёст слабой улыбкой поблагодарил друзей. Затем, собрав последние силы, приподнялся на локте и посмотрел на экран.

Его поняли без слов. Билли встал к проектору. Бармен погасил свет. Луч проектора пробил темноту — обливаясь слезами, Билли сам крутил ручку, и по экрану забегал смешной, жалкий, великий человечек в котелке.

Ковбои долго крепились. Но вот кто-то рассмеялся сквозь слезы в одном углу, потом засмеялись в другом, вскоре хохотал весь зал.

Билли держался дольше всех. Но и он не выдержал. Издавая дикие вопли, еле удерживаясь, чтобы не выпустить ручку проектора, трясся он от хохота и вдруг услышал рядом знакомый до боли голос. Обернулся.

Это смеялся неподалеку исцеленный великим искусством живой и невредимый Фёст. А в дальнем углу, надвинув на лоб шляпу, сидел Черный Джек. Серьезно и пристально смотрел он на экран. Так люди в пустыне, измученные жаждой, глядят в глубь колодца.

Было солнечное утро. Площадь городка Санта-Каролина заполнена народом. Здесь ковбои, их семьи, индейцы. У многих в руках самодельные плакаты: «Я люблю Фёста». В стороне наготове оркестр.

— Надеюсь, он уезжает ненадолго,— говорила в толпе какая-то женщина соседке.— Не представляю себе и дня без синематографа.

— Мистер Фёст вернется через три дня,— тоном завсегдатая сеансов разъяснила стоящая позади могучегрудая миссис Томсон.— Он едет в Вашингтон за брачной простыней.

— А когда у них свадьба?

— В воскресенье.

— А это правда, что пастор отказывался венчать их?

— Отказывался,— подтвердила миссис Томсон. — Но Билли удалось уговорить его.

— Представляю, как он его уговаривал,— хихикнула собеседница.

Из салуна в окружении ближайших друзей вышел Фёст с Дианой под руку. Толпа радостными возгласами приветствовала его. Подали дилижанс. В гривы лошадей были вплетены цветные ленточки.

— Джонни, у меня что-то неспокойно на сердце. Может, я все же поеду с тобой? — просил Билли.

— Не волнуйся, дружище. Ничего плохого со мной не случится.

Оркестр грянул марш. Фёст поцеловал Диану, вскочил на подножку дилижанса и, сняв шляпу, прощался с народом. Толпа вскричала. Лес рук взметнулся над головами, дилижанс тронулся. Диана махала Фёсту платочком.

Дилижанс скрылся за поворотом улицы, а с противоположной стороны площади въехал другой экипаж. Из него вышел джентльмен невзрачного вида.

— Кого провожаете? — спросил он бармена, продолжающего посылать вслед Фёсту воздушные поцелуи.

— О, великого человека! — ответил Гарри.

— И чем же он велик? — скривился в ухмылке приезжий.

— Он был первым, кто познакомил нас с синематографом!

— В таком случае, я второй. Меня зовут Секонд. А вы владелец этого салуна, не так ли? У меня к вам небольшое дельце,— и, взяв бармена под локоток, приезжий увлек его в салун.

Прошло три дня. В городок вернулся Фёст. Он был в новом костюме, в петлице красовался цветок флер-д-оранжа, а в руке была коробка с новой простыней, перевязанная розовой ленточкой. Но едва он сошел с дилижанса, как происходящая на улице сценка потрясла его.

Двое ребят лет семи со страшными ругательствами что было сил тузили друг друга, из-за угла, стреляя из деревянных кольтов, выбежала ватага детей ясельного возраста.

— В чем дело, бэби? — остановил Фёст конопатого малыша с добрым лицом.

— Убирайся к черту! — прорычал тот в ответ, дал ему пинка под зад и бросился догонять остальных.

Сердце Фёста тронула тревога. Он заспешил к салуну. Где-то неподалеку бойко стучал молоток. Свернув за угол, Фёст увидел гробовщика, споро сколачивающего возле своей мастерской гроб. Рядом стояли два уже готовых.

— Мистер Робинсон, вы вернулись к прежнему занятию?! — не мог поверить своим глазам Фёст.

— А что делать,— меланхолически ответил гробовщик.— Нет отбоя от покойников. Кто-то же должен ими заниматься.

— Но что произошло в нашем городе?! — вскричал Фёст.

— То, что и следовало ожидать. Все вернулось на круги своя. Мне непонятно только одно. Как я, столь битый жизнью человек, мог поверить, что в нашем обществе можно что-то изменить. И чем?! Синематографом!.. Нет, мистер Фёст, добрые семена должны падать в добрую землю. Все! Теперь я от своих покойничков ни на шаг. Во всяком случае, эти джентльмены ни на что плохое уже не способны,— и гробовщик с удвоенной энергией застучал молотком.

Фёст побежал к салуну. Но что это? У входа лежали два мертвецки пьяных ковбоя, а из салуна доносился почти уже забытый в городе шум драки.

Фёст распахнул дверь. В зале было спокойно, но на экране...

Экран. В салуне шла отвратительная драка. Дюжий молодец, вопя: «Это был мой шницель!» — гонялся за своим обидчиком и швырял его то в зеркало, то в люстру, то на эстраду, где развратного вида девицы танцевали канкан; девушка с лицом Мадонны сидела на коленях у отвратительного старика, двое ковбоев со сладострастной гримасой откручивали голову третьему. Кровь, грязь и порок хлестали в зал с экрана.

Фёст решительным шагом пересек салун, подошел к крутившему ручку проектора мистеру Секонду и ударил его по лицу. Экран погас. Возмущенные ковбои повскакали со стульев. Бармен зажег свет.

С пылающим от негодования лицом Фёст стоял посреди зала.

— Мартин, Стаффи, Хьюберт! Билли! Как вы могли смотреть такую гадость?! — вопросил он друзей.

Те виновато опустили головы.

— Гадость, мистер Фёст, вы правы, какая это гадость,— искренним шепотом поделился с ним бармен.— Я так тоскую по вашим фильмам. Они ведь и в самом деле могли бы сделать меня человеком. Но горькая истина в том, что в нашей стране только деньги делают джентльмена человеком. А фильмы мистера Секонда приносят мне деньги.

— Мистер Мак-Кью, я всегда подозревал, что бизнесмен в вас вытеснит зрителя... Но ты, Билли! Никогда не поверю, чтобы тебе это могло нравиться!

Билли кусал губы, еле сдерживая слезы раскаяния.

— Парни, кончайте эти сопли! Вас ждет вторая серия! — крикнул Секонд.

Лицо Билли мгновенно исказила гримаса ненависти.

— Где мой бифштекс?! — заорал он и сильнейшим апперкотом врезал другу в челюсть.

Фёст отлетел в угол и потерял сознание.

И тут же в салуне началась драка. Крошились зубы, разлетались о головы стулья, бились бутылки, а девицы, вскочив на эстраду, запели похабную песню.

Фёст пришел в себя, медленно поднялся с пола. Диана сидела на коленях у пастора. Тот вливал ей в рот из стакана виски. Диана встретилась с Фёстом глазами и быстро отвела их. Пастор победно ухмыльнулся. Фёст побрел к выходу. Занятые дракой ковбои не замечали его, толкали, пинали, осыпали руганью. Дверь за Фёстом захлопнулась.

— Джонни! — Диана соскочила с колен пастора.— Джонни, подожди! Я с тобой, Джонни.— Она рвалась к двери, но не могла пробиться сквозь толпу дерущихся, потерявших человеческий облик ковбоев.— Джонни, возьми меня отсюда! Я не хочу здесь оставаться! Я не могу! Пустите меня! Пустите! Звери! Я ненавижу вас всех! Звери! Подонки! — плакала Диана бессильными слезами, но плач ее не был слышен в шуме пьяного разгула.

Ранним утром из спящего городка выезжал одинокий всадник. Под глазом у него был синяк, в разбитом сердце горечь, а в переметных сумках кинопроектор и коробки с лентами. Это был Фёст.

Вдруг конь его заржал и встал на дыбы. На обочине дороги высилась груда человеческих черепов. Раздался выстрел, с холма наперерез спускался на черном жеребце в черной одежде Черный Джек.

Фёст выпустил поводья и безропотно стал ждать смерти. В сердце его не оставалось желания жить.

Подъехав вплотную, Черный Джек вытащил кольт и... протянул его Фёсту со следующими словами:

— Мистер Фёст. Моя жизнь в ваших руках. Но прежде чем спустить курок, знайте, что преданней человека вам не найти от Мексики и до Канады. Я знал много счастья. Я испытал любовь женщин. Я познал власть денег. Но все это пыль по сравнению с этим! — и он показал на коробки с кинолентой.— Этому богу я посвящу всю свою жизнь!.. Если, конечно, вы захотите оставить ее мне...

— Ни слова больше! — воскликнул Фёст и протянул Джеку руку.

— Мистер Фёст! Отныне и навсегда мой кольт и мои кулаки у вас на службе! — торжественно объявил Джек, и джентльмены скрепили договор рукопожатием.— Но прежде чем уехать отсюда с вами, я должен отомстить мистеру Секонду,— сказал Черный Джек.— Он осквернил имя синематографа, он сеет зерна ненависти и жажду крови в душах зрителей! Он должен умереть!

Фёст задумался.

— Не надо, Джек. Каждому свое,— тихо молвил он, наконец, и печальная улыбка тронула его уста.

Джентльмены скорбно молчали.

Вдруг Фёст вскинул голову, и глаза его загорелись так хорошо знакомым нам неукротимым огнем.

— Вперед, мой верный Джек! Наш зритель ждет нас! — пришпорил Фёст коня.

По утренней прерии два всадника мчались на Восток, навстречу восходящему солнцу, и ветер надежды бил им в лицо.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Начни сначала», 7 ч.
Авторы сценария А. Бородянский, А. Стефанович. Режиссер А. Стефанович. Оператор В. Климов. Художник Э. Дробицкий, при участии В. Гладникова. Музыка А. Макаревича. Звукооператоры В. Ладыгина, В. Бабушкин.
Роли исполняют: А. Макаревич, М. Полтева, И. Скляр, А. Яковлева, Р. Быков, С. Немоляева, А. Мочернюк, Д. Юзовский, И. Агафонов, В. Спесивцев и другие.

«Поездки на старом автомобиле», 9 ч.
Автор сценария Э. Брагинский. Режиссер П. Фоменко. Оператор В. Симаков. Художник И. Шретер. Композитор С. Никитин. Звукооператор М. Бронштейн.
Роли исполняют: Л. Максакова, А. Болтнев, Т. Никитина, С. Никитин, Е. Караджова, Л. Аринина, Л. Удовиченко, Л. Перфилов и другие.

«Право любить», 8 ч.
Автор сценария В. Потейкин. Режиссер В. Назаров. Оператор А. Рябов. Художник И. Лукашевич. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Е. Урванцева.
Роли исполняют: И. Шабалтас, И. Малышева, В. Самойлов, В. Талызина, М. Булгакова, М. Кокшенов, И. Сафронова, Е. Шутов, Г. Качин, Г. Юхтин, Н. Дупак, А. Кудинов, В. Корешков и другие.

Киностудия «Мосфильм» (СССР) — Корейская студия художественных фильмов (КНДР)

«Секунда на подвиг», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария А. Бородянский, Пэк Ин Чжун. Режиссеры Э. Уразбаев, Ом Гил Сен. Операторы Э. Караваев, Чон Ик Хен. Художники К. Форостенко, Ким Чхоль Хон. Композиторы Э. Артемьев, Ко Су Ен. Звукооператоры С. Литвинов, Ли Схун Ел.
Роли исполняют: А. Мартынов, Чхве Чхан Су, О. Анофриев, Чон Йон Хи, Ли Сон Гван, Ли Ен Ир, Н. Аринбасарова, И. Шевчук, М. Левтова, В. Антоник, В. Баранов, Кан Вон Сук, Лим Ин Чун, А. Белявский, В. Захарченко, В. Грачев и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Воскресный папа», 9 ч.
Автор сценария Э. Акопов. Режиссер Н. Бирман. Оператор Г. Маранджян. Художник В. Улитко. Композитор В. Баснер. Звукооператор Г. Горбоносова.
Роли исполняют: Дима Гранкин, Ю. Дуванов, Т. Акулова, Г. Польских, Б. Щербаков, В. Шульгин, Н. Ургант, В. Глаголева, Аня Нахапетова и другие.

«Выйти замуж за капитана», 9 ч.
Автор сценария В. Черных, Режиссер В. Мельников, Оператор Б. Лизнев. Художник Б. Маневич. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Зверева.
Роли исполняют: В. Глаголева, В. Проскурин, В. Васильева, Н. Рыбников, Ю. Демич, Т. Рудина, С. Крючкова, В. Березуцкая, Ф. Одиноков и другие.

«Чужие здесь не ходят» (по мотивам повести А. Ромова «Соучастник»), 8 ч.
Авторы сценария В. Валуцкий, П. Финн. Режиссеры А. Вехотко, Р. Ершов. Оператор А. Чечулин. Художник В. Костин. Композитор Е. Подгайц. Звукооператор Г. Лукина.
Роли исполняют: В. Басов-младший, Ю. Беляев, Л. Гузеева, С. Козырев, Л. Варфоломеев, С. Бехтерев и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«По зову сердца», 8 ч.
Авторы сценария Б. Васильев, К. Рапопорт. Режиссеры С. Цыбульник, Г. Шигаева. Операторы М. Иванов, И. Мамай. Художник Е. Стрилецкий. Композитор А. Злотник. Звукооператор Т. Чепуренко.
Роли исполняют: О. Битюкова, Ю. Григорьев, Д. Брусникин, О. Сумская, М. Голубович, В. Петренко, С. Чурбаков, П. Кормунин, А. Градов и другие.

Литовская киностудия

«Ночные шепоты», 8 ч.
Автор сценария и режиссер И. Фридберг. Оператор В. Нахабцев. Художник М. Мальков. Композитор М. Муромов. Звукооператор Р. Федаравичюс.
Роли исполняют: И. Костолевский, И. Дапкунайте, А. Пашутин и другие.

Рижская киностудия

«Последняя индульгенция», 9 ч.
Авторы сценария М. Стейга, К. Рапопорт, Н. Гладкова. Режиссер А. Неретниеце. Оператор Х. Кукелс. Художник И. Антоне. Композитор И. Вигнерс. Звукооператор Г. Коротеев.
Роли исполняют: В. Артмане, Т. Поппе, Я. Зариньш, А. Лиелайс, К. Зушманис, О. Дункерс, В. Петров, Г. Яковлевс, О. Баришман, Л. Викмане и другие.

«Свидание на Млечном пути», 9 ч.
Автор сценария И. Соколова. Режиссер Я. Стрейч. Оператор В. Эглитис. Художник В. Шильдкнехт. Композитор М. Браунс. Звукооператор В. Мыльников.
Роли исполняют: И. Слуцка, Н. Ильина, Е. Скороходова, Е. Казаринова, Н. Заболотная, А. Лукьяненко, И. Чернявский, Б. Хидашели, М. Цховребова и другие.

Киностудия «Молдова-филм» (СССР) — «Филм-Данас» (СФРЮ)

«Дикий ветер», 10 ч.
Авторы сценария Живоин Павлович, И. Болгарин, В. Смирнов. Режиссеры Александр Петкович, В. Жереги. Оператор В. Яковлев. Художники Неманя Петро-

38066 ре

вич, Н. Апостолиди. Композитор Е. Дога. Звукооператор И. Жакич.
Роли исполняют: Л. Полищук, С. Тома, В. Проскурин, Е. Кондулайнен, С. Берова, Милан Пузич, Светозар Цветкович, Бронислав Лечич, Джордж Монтгомери, Роберт Дейл Камингс и другие.

Киностудия «Казахфильм» имени Ш. Айманова

«Мой дом на зеленых холмах», 7 ч.
Авторы сценария С. Бодров, А. Сулеева. Режиссер А. Сулеева. Операторы А. Сулеев, Б. Сулеев. Художник А. Дериганов. Композитор Т. Кажгалиев. Звукооператор К. Кусаев.
Роли исполняют: Санжар Джаксылыков, Д. Ахимов, М. Мукашев, М. Иманкулов, З. Абуталиева, К. Жильдекбаев, А. Боронбаев, Г. Омарова, М. Утекешева, Н. Ихтымбаев и другие.

Киностудия «Узбекфильм»

«Проводы невесты» (по мотивам одноименной повести М. Кариева), 7 ч.
Авторы сценария У. Назаров, Я. Филиппов. Режиссер У. Назаров. Оператор А. Исмаилов. Художник А. Махкамов. Композитор К. Хикматов. Звукооператор И. Аркашевский.
Роли исполняют: Ф. Фархади, Р. Уразаев, Д. Хамраев, В. Иванов, Р. Тураев, М. Мансуров и другие.

Киностудия «Туркменфильм»

«Джигит всегда джигит», 9 ч.
Авторы сценария Б. Абдуллаев, А. Инин. Режиссер М. Атаханов. Оператор А. Карпухин. Художник Г. Гусейнов. Композитор А. Мажуков. Звукооператор Б. Чарыев.
Роли исполняют: А. Атаханов, А. Джаллыев, А. Одаев, А. Отузова, Ч. Ходжанов, Л. Овчинникова и другие.

Зарубежные фильмы

«До некоторой степени», 7 ч.
Производство Института искусства и кинематографии (Куба).
Авторы сценария Хуан Карлос Табио, Серафин Киньонес, Томас Гутьеррес Алеа. Режиссер Томас Гутьеррес Алеа. Оператор Марио Гарсиа Хойя. Композитор Лео Брауэр.
Роли исполняют: Оскар Альварес, Мирта Ибарра, Омар Вальдес, Коралия Велос, Рохелио Блайн, Ана Винья.

«Пока не женат», 7 ч.
Производство «Монголкино» (МНР).
Автор сценария Гомбо. Режиссер Бунтар. Оператор Балжинням. Художник Тумурбат. Композитор Хангал.
Роли исполняют: Хурэл, Батцэцэг, Гурсэд, Алтангэрэл, Долгорсурэн и другие.

«Ультиматум», 10 ч.
Производство «Иллюзион» (Польша).
Автор сценария Ежи Яницкий. Режиссер Януш Кидава. Оператор Хенрик Янас. Художник Чеслав Секера. Композитор Хенрик Кузьняк.
Роли исполняют: Станислав Михальский, Кшиштоф Кершновский, Ян Ерузал, Марек Высоцкий, Леон Немчик, Венчислав Глиньский, Виргилиуш Грынь, Алиция Яхевич, Тадеуш Мадея, Люцина Брусикевич и другие.

«Ранний снег в Мюнхене», 7 ч.
Производство «Ядран-фильм» — «Македония-фильм» — «Центрфильм» — «Звезда-фильм» (Югославия).
Автор сценария Горан Массот. Режиссер Богдан Жижич. Оператор Горан Трбуляк. Художник Желимир Заготта. Композитор Озерен Деполо.
Роли исполняют: Драго Гречич-Габор, Павле Вуйисич, Уте Фидлер, Уве Гюртлер, Ива Марьянович-Домлян, Реля Башич и другие.

«Секретный эксперимент» («Филадельфийский эксперимент»), 10 ч.
Производство «Нью Уорлд Пикчерс», «Синема Груп» (США).
Авторы сценария Уильям Грей, Майкл Джэновер. Режиссер Стюарт Раффил. Оператор Дик Буш. Художник Крис Кэмпбелл. Композитор Кен Уоннеберг.
Роли исполняют: Майкл Пэр, Нэнси Аллен, Бобби Ди Чикко, Эрик Крисмас, Майлз Макнамара, Луиза Лэтам, Дебра Тройер, Ральф Манца и другие.

«Короли шутки», 9 ч.
Производство «Фильм 7» (Франция).
Авторы сценария Клод Зиди, Мишель Фабр, Дидье Каминка. Режиссер Клод Зиди. Оператор Жан-Жак Тарб. Художник Даниель Эйтц. Композитор Владимир Косма.
Роли исполняют: Мишель Серро, Жерар Жюньо, Тьерри Лермит, Маша Мериль, Матильда Мей, Колюш, Кароль Жакино и другие.

«Искусство и любовь» («Аппассионата»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Тоэй» (Япония).
Автор сценария Хироо Мацуда. Режиссер Садао Накадзима. Оператор Фудзио Морита. Художник Токумити Игава. Композитор Тосиро Маюдзуми.
Роли исполняют: Юко Натори, Морио Кадзама, Кунихико Митамура, Аки Мидзусава, Кей Сато, Марико Окада, Миэко Такаминэ, Митио Нарита и другие.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 75-летием

ШТЫРЦКОБЕРА Эдгара Вильгельмовича, кинооператора

С 60-летием

БЕЙСЕМБАЕВА Шарипа Исаулетовича, кинорежиссера

МАРАНДЖЯНА Генриха Сааковича, кинооператора,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

МАСАИНОВА Олега Пантелеймоновича, художника

СОСНОВСКОГО Эммануила Лазаревича, киноведа

С 50-летием

ГЛУЩЕНКО Виктора Григорьевича, режиссера,
заслуженного деятеля культуры МНР

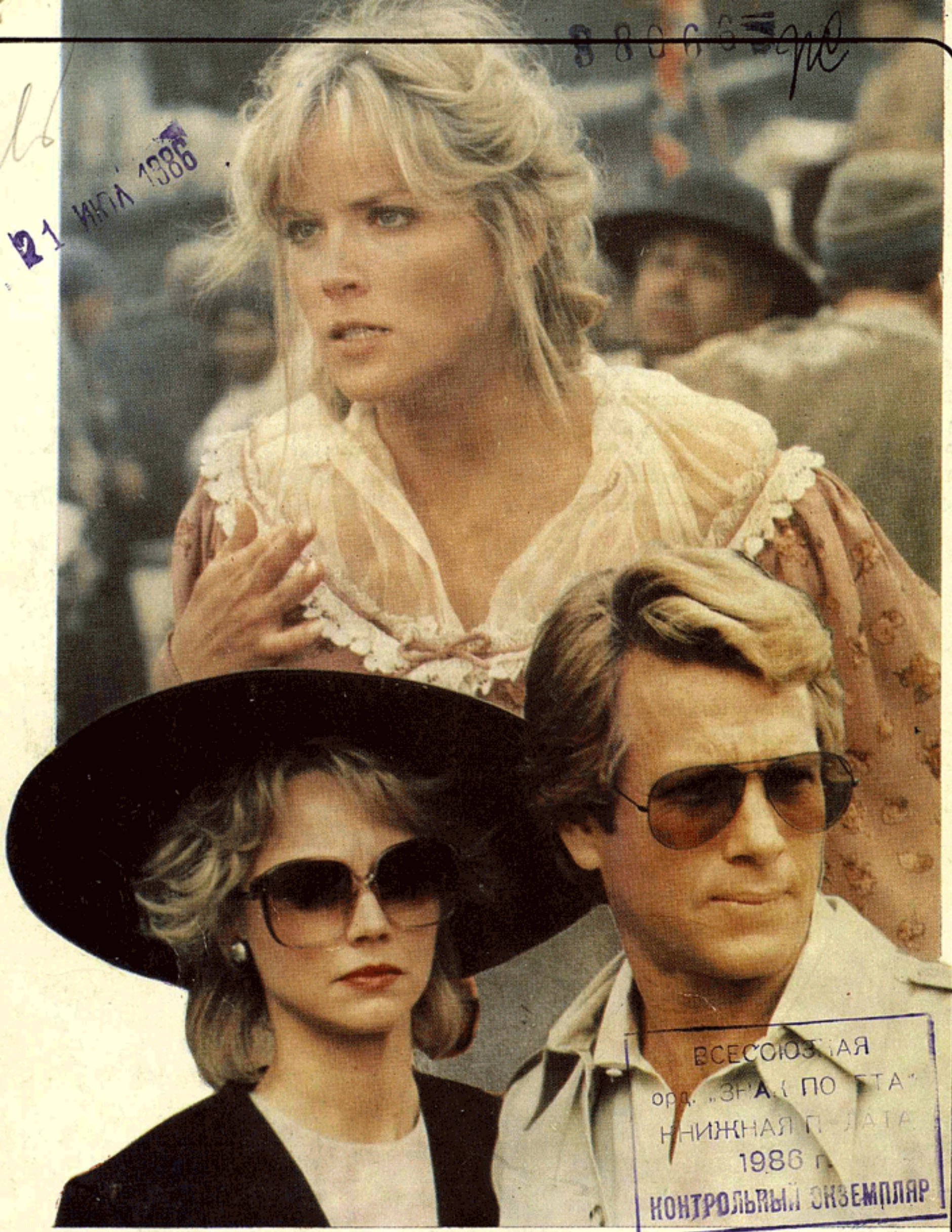
ИЛЬЕНКО Юрия Герасимовича, кинорежиссера, кинооператора

КАЗАРЯНА Роланда Артаваздовича, звукооператора

КВАСА Валерия Степановича, кинооператора

КОСИНОВА Александра Павловича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств УССР,
лауреата Государственной премии УССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров
и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов



21 ИЮЛ 1986
ВСЕСОЮЗНАЯ
орд. „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1986 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ИСКУССТВО КИНО

Цена 1 руб.30 коп.Индекс 70402